LA MUSIQUE ARABE

INTRODUCTION

Une constatation doit être faite dès le seuil de cette étude.

La musique arabe n'a pas tellement, à l'heure actuelle, attiré l'attention des savants que nous puissions donner ici un exposé, total et définitif, de son histoire et de son évolution, un résumé de ses caractères propres et de ses modalités depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.

Nous ne possédons pas, en effet, pour la musique arabe comme pour les autres arts musulmans, comme pour la littérature et les événements politiques des peuples de l'Islam, une copieuse bibliographie qui ait puisé à toutes les sources connues, qui se soit passionnée pour les sources inédites et assurément très abondantes encore dans les bibliothèques publiques et qui ait ainsi fourni à notre légitime curiosité des documents nombreux, des analyses minutieuses, des études critiques aussi intéressantes pour la musicologie proprement dite que pour la connaissance totale des manifestations diverses des arts musulmans.

Beaucoup de savants de tous les pays, aidés par de patients archéologues, soutenus par des sociétés florissantes, ont consacré un labeur méritoire à reconstituer, en des livres somptueusement édités, les origines et les étapes des multiples écoles de l'architecture arabe.

D'innombrables écrits en toutes les langues ont recueilli avec soin et analysé avec pénétration tous les vestiges des arts plastiques et industriels des nations musulmanes; ils en ont cherché le sens philosophique, discuté les règles esthétiques, et une vive lumière a été projetée sur les arts décoratifs qui ont fleuri, dans les siècles passés, des montagnes de la Chine aux mosquées espagnoles.

D'érudits orientalistes nous ont rendu presque toute la littérature qui relie, à l'ombre du Croissant, les temps préislamiques à la pensée des musulmans modernes. D'autres ont exhumé et commenté les œuvres des philosophes, des grammairiens, des mystiques, des ésotériques, des théologiens, des jurisconsultes, des alchimistes et des astronomes.

Des philologues infatigables ont illustré par des gloses savantes les moindres particularités de la langue arabe et de ses dialectes, pendant que les ethnographes recueillaient soigneusement le folk-lore, les légendes, les croyances et les mœurs de ces divers peuples dont l'étonnante puissance traditionnaliste, jointe à la force d'immuabilité de la foi religieuse, nous révèle encore aujourd'hui une culture rudimentaire et un état social cristallisés et repliés sur eux-mêmes depuis plusieurs siècles.

Les historiens ont fouillé le passé. Ils nous ont reconstitué les étapes des civilisations musulmanes, la grandeur et la décadence des Arabes depuis les rois de Ghassan et de Hira jusqu'aux temps modernes, nous montrant l'enchevêtrement des tribus, l'éparpillement des dynasties et la force de l'Islam bouleversant la face du monde et imposant une armature longtemps solide aux peuples les plus divers.

De sorte que le tableau de la civilisation arabe se présente à nous avec des documents abondants et précis, avec des études d'ensemble et de détails qui ont abordé tous les problèmes et illustré toutes les périodes.

Il n'en est pas ainsi, malheureusement, pour la musique.

En cette matière, en effet, les investigations sont restées rares, les analyses incomplètes, les études sans méthode et les découvertes peu saillantes.

On ne peut pas songer à trouver la cause de cette sorte d'abandon dans la difficulté de traduire et de comprendre les auteurs anciens : nous avons en Europe une pléiade d'arabisants distingués, pour lesquels les manuscrits les plus obscurs n'ont pas de secrets. La valeur et le nombre des études fournies déjà par les orientalistes ne sauraient donc expliquer une telle lacune et ne pourraient qu'augmenter la vivacité de nos regrets.

Est-il admissible que la nécessité, pour le chercheur, de connaître la musique, ses lois essentielles et ses théories, afin de tirer toute la substance d'un traité de musique arabe d'Al Farabi ou de Safi ed Din, ait pu retenir la curiosité ou la passion d'un arabisant? Nous ne le pensons pas : les théoriciens de la musique arabe sont ou des chroniqueurs ou des mathématiciens; cette musique n'est toujours qu'à une dimension; il n'est donc pas indispensable, pour en pénétrer l'histoire, de posséder un bagage musical très sévère et très fourni.

Faut-il supposer que les études de la musique arabe manquent d'intérêt?

Sans doute les arts plastiques ont pour eux qu'ils séduisent tout de suite par la clarté de leur langage et l'éloquence expressive de leurs formes. Rien n'est plus passionnant que cette délicieuse floraison, à travers les âges, des arts décoratifs musulmans, avec leur prodigieuse fantaisie et leur grâce souveraine

Note de l'Éditeur. — Les chiffres en caractères gras et entre crochets qui accompagnent les transcriptions phonétiques des mots arabes renvoient le lecteur au *Vocabulaire Arabe* qui se trouve à la fin de l'article, et dans lequel les mêmes chiffres correspondent aux mêmes mots en caractères arabes.

où revit la traduction fidèle de la pensée d'une race qui a laissé dans la civilisation du monde un sillage toujours lumineux. Et on comprend aisément l'attrait qui a déterminé et soutenu les commentateurs de ces objets charmants et de ces architectures merveilleuses qui permettent de suivre la race arabe partout où elle a posé son pied conquérant et scellé son empreinte décisive.

Sans doute rien n'est plus digne du labeur des traducteurs et des exégètes que ces littératures orientales dont l'esprit imprégna les littératures occidentales du Moyen Age, que ces œuvres de science qui ont aidé la pensée humaine à développer ses facultés d'analyse et ont préparé le progrès.

Mais la musique n'est-elle pas autant qu'un monument, qu'un vase, qu'un tapis, qu'une miniature, qu'une arme ciselée, l'expression de la sentimentalité d'une époque, l'extériorisation fidèle de la façon de sentir d'une race, un peu de la substance et de la vie de l'âme d'un peuple? N'est-elle pas, à ses débuts, le balbutiement d'une âme collective et, aux époques de splendeur, la manifestation précieuse de toute la psychologie de générations éprises de luxe et s'adonnant parfois avec frénésie à tous les plaisirs de la vie? Et n'y avait-il pas un intérêt particulier, un attrait plein de séduction, à demander aussi à la musique arabe son contingent de documentation sur les aptitudes artistiques des peuples d'Islam, sur les possibilités de rattacher la musique à l'esthétique des autres arts musulmans, et de retrouver dans ses lois et dans ses étapes un témoin de plus de l'unité des conceptions artistiques de siècles glorieux?

Ces divers problèmes n'ont pas tenté beaucoup d'auteurs, et puisque ni la compétence de nos orientalistes ni le manque d'intérêt d'études dirigées sur la musique arabe ne suffisent pas à expliquer le peu d'attention donnée jusqu'à ce jour à l'histoire de cet art, il faut bien nous demander si la cause de ce fait singulier n'est pas, totalement peut-être, dans cette circonstance étrange que la musique arabe n'a jamais été notée.

Les ouvrages des anciens et ceux des modernes ne sont, en effet, accompagnés et expliqués par aucune mélodie notée : l'élément le plus clair et le plus probant de l'analyse, de la discussion et des comparaisons est toujours absent.

Il n'y a pas de musique arabe écrite.

Notre travail aura lui-même à souffrir de cette lacune, car il devra s'en tenir soit à l'exposé de théories parfois contradictoires et qu'il est impossible d'enfermer dans la fixité d'une science codifiée, soit aux récits de chroniqueurs verbeux; il ne rencontrera pas, et pour cause, le monument écrit, le texte musical, qui auraient montré les applications des règles théoriques, justifié les louanges des historiens et mis sous nos yeux les témoignages irrécusables de l'art musical arabe.

Cette constatation pose, presque comme une énigme, un problème des plus curieux de l'histoire de la musique.

A y penser, on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi un peuple si doué, dont la civilisation avancée se manifesta dans le domaine scientifique et dans le domaine artistique par des siècles de splendeur et d'impérissables monuments, qui fit connaître l'antiquité classique au Moyen Age, dont les œuvres et les doctrines furent pendant cinq cents ans la substance intellectuelle des Universités d'Orient, pourquoi les Arabes n'ont pas pratiqué une notation musicale; pourquoi eux, si attentifs à écrire les moindres poésies et à raconter les prouesses de leurs trouvères et de leurs faiseurs de vers, n'ont pas cherché à fixer par un artifice ou une convention graphique quelconque le texte musical de leurs mélodies, de leurs chansons de geste ou, tout au moins, de leurs cantilènes religieuses.

Cette lacune regrettable nous étonne plus encore quand nous prenons connaissance des ouvrages, très nombreux et très savants, écrits par les auteurs arabes sur la musique et sa théorie, sur les musiciens et leur biographie.

Le côté purement mathématique de la musique y est étudié avec les procédés les plus rigoureux de la physique; les lois de la métrique et du rythme y sont exposées avec une extraordinaire précision et une profusien inouïe de détails.

Tel, entre autres, ce *Kitab el' Mousiqa* d'Al Farabi[1] où nous voyons enseignée la division de l'octave en 17 intervalles, la présence de cinq espèces de quartes, la distinction des modes ou *makamat* suivant la nature de leurs *tabakat* (tétracorde inférieur et pentacorde supérieur) et la curieuse théorie des circulations, au nombre de 84, qui, en transportant chaque gamme sur chacun des dix-sept degrés de l'échelle, peuvent donner 1428 combinaisons tonales.

Les théoriciens arabes ont lu, traduit et commenté les théoriciens de la musique grecque, Aristote, Platon, Aristoxène et autres, et nous verrons avec quelle précision mathématique Al Farabi calcule la distance des ligatures à appliquer sur le manche du *'oud*, du *tanbour de Bagdad*, du *tanbour de Khorassan*, et explique la manière de jouer de ces instruments en appliquant les doigts aux points de la corde correspondant aux $\frac{3}{9}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{32}{45}$, etc., de sa longueur.

A partir du IXe siècle, les écrits arabes sur la musique sont nombreux, comme on peut le voir par la liste donnée plus loin des traités connus. Toutes les questions, même les plus subtiles, y sont étudiées avec une patiente minutie; l'inventaire des chansons composées par les musiciens célèbres, la composition, l'ordonnance des tons, l'union de la musique et de la poésie, la science des rapports et des intervalles, la science des modulations et des combinaisons de sons et de rythmes, toute la matière, en un mot, y est épuisée, le long des siècles, par de patients commentateurs et des discoureurs infatigables.

Mais dans tout cet appareil de science, dans toute cette documentation échelonnée sans discontinuité depuis le VIIIe siècle jusqu'à nos jours, il n'y a pas trace d'un système d'écriture musicale; il n'y a pas de texte musical à l'appui du texte littéraire.

Et cela est bien fait pour nous étonner d'une telle pléiade de savants et de musiciens, si épris de leur art, si attentifs à célébrer la gloire de leurs artistes, quand partout autour d'eux, chez leurs voisins immédiats comme dans les contrées conquises par eux, les Arabes ont trouvé des systèmes de notation musicale qu'ils auraient pu adopter ou qui les auraient tout naturellement conduits à imaginer une notation nouvelle et personnelle.

1. *Kitab el' Mousiqa*, manuscrit d'Abou-Naçr-Mohammed ben Mohammed AL FARABI à la bibliothèque de Leyde, copie faite en l'an 933 de l'hégire (1526 de J.-C.) d'un manuscrit datant de l'an 482 (1089 de J.-C.), AL FARABI, que les Arabes appelaient « notre Aristote », mourut à Damas l'an 339 de l'hégire (951 de J.-C.).

Les Arabes ne peuvent pas avoir ignoré la notation musicale des Persans et des peuplades de l'Yemen, dérivée de la notation grecque. Ils ont connu celle des Hindous et celle que les Chinois pratiquent depuis l'an 2700 avant notre ère.

Eux qui traduisaient et commentaient les théoriciens grecs, ils avaient rencontré dans leurs travaux la notation qu'Alypius a consignée dans son Εἰσαγωγὴ Μουσική, celle de Pythagore et celles que, du temps de Platon, on employait soit pour les mélodies vocales, soit pour les mélodies instrumentales.

Ils avaient lu Boëce et son chapitre sur « la dénomination des notes musicales par les lettres grecques et latines[1] ».

A supposer même que tout ce travail de l'antiquité grecque et latine pour obtenir une séméiographie musicale pratique ait échappé à leur curiosité, ne furent-ils pas en contact en Espagne et pendant plusieurs siècles avec les Mozarabes, qui avaient des neumes spéciaux avant d'adopter la notation d'Aquitaine[2].

Peut-on admettre aussi qu'ils ne connurent pas les règles de la notation liturgique byzantine, celles de la notation de Jean Damascène au VIIIe siècle, celles de la liturgie arménienne? Purent-ils ne pas être au courant des grandes réformes de Guy d'Arezzo, de Jean de Garlande, de Walter Odington, de Marchetto de Padoue, de Philippe Vitry, ces grands précurseurs de la notation musicale moderne?

Purent-ils ignorer, surtout au XVIe siècle, l'initiative de Démétrius de Cantemir, prince de Moldavie, qui appliqua aux lettres arabes la tradition des Hindous et fit adopter son système par les Turcs alors que les Arabes du Yemen, du Hedjaz, de la Mésopotamie, de l'Egypte et du Maghreb restaient indifférents à cette réforme?

Enfin autour d'eux, mêlés même à leur vie sociale et artistique, les Juifs ne leur montrèrent-ils pas leurs accents toniques en usage depuis, au moins, le Ve siècle de notre ère, au temps des Massarètes de l'Ecole de Tibériade, après la rédaction définitive du Talmud?

Malgré tous ces exemples et ces enseignements, les Arabes ne semblent pas avoir eu l'idée d'employer une notation pour fixer et se transmettre la musique de leurs chants.

On a dit, pour expliquer ce fait singulier, que chez les Sémites de la vieille Egypte et de la Mésopotamie, la musique était considérée comme un art inférieur auquel les castes nobles refusèrent de s'adonner, et que la profession de musicien était abandonnée aux mendiants, aux aveugles et aux esclaves : un peuple imbu de tels préjugés n'avait pas à se donner la peine de formuler des règles ou d'inventer un système d'écriture pour conserver la musique. Nous montrerons plus loin que si, dans les premiers siècles de l'Islam, la musique fut reléguée chez des hommes et des femmes de basse condition, sa faveur fut éclatante sous les khalifes. De bonne heure la place considérable occupée par la musique dans la vie sociale des Arabes, l'importance donnée à la musique dans l'éducation et l'instruction, les honneurs rendus publiquement aux chanteurs et instrumentistes, la minutie même avec laquelle les théoriciens étudient ses lois et les enseignent dans leurs ouvrages, ne laissent aucune valeur historique à cette interprétation.

D'autres ont pensé que les Arabes ont voulu, ce faisant, garder leur art musical de toute profanation par les infidèles. L'hypothèse pourrait être vraisemblable pour les chants religieux : les meslevis turcs refusaient encore naguère de laisser écrire leur musique, pour la préserver du contact du vulgaire, de la moquerie et de la vaine curiosité des étrangers. Les chantres des mosquées du Maghreb n'ont jamais consenti à chanter devant nous, en vue d'une transcription, les appels à la prière ou les mélopées spéciales de leur ministère.

Mais il semble impossible de prêter aux Arabes le même sentiment pour la musique profane quand on voit avec quel luxe de détails et de prolixité ils célèbrent leurs musiciens, narrent leurs exploits et inventorient leur répertoire.

Nous avons proposé, devant les membres du Congrès des Orientalistes et du Congrès des Sociétés Savantes tenu à Alger en 1905, une explication plus terre à terre.

La profession de musicien et de chanteur fut autrefois excessivement lucrative et constitua des privilèges très fructueux. Pendant les grandes périodes, les souverains et les riches particuliers rivalisaient de largesses en faveur des artistes du chant et du luth[3]; tel de ces derniers reçut une fortune pour trois airs bien venus. Ces générosités n'étaient-elles pas de nature à inciter les compositeurs à garder soigneusement pour eux seuls leur répertoire musical? Ce qui appuierait cette hypothèse, c'est que, même en plein XIXe siècle, nous avons vu la plupart des chanteurs arabes d'Egypte ou du Maghreb refuser de dicter leurs mélodies, les jouer même avec des fautes, pour tromper la curiosité d'un concurrent ou d'un étranger.

*
* *

Quoi qu'il en soit, les Arabes n'ont pratiqué aucun système de notation musicale qui aurait mis sous nos yeux l'illustration pratique de leurs théories et nous aurait apporté le témoignage concret et indiscutable de leur sens musical, de leurs aptitudes à composer et à exprimer leur âme par le langage musical.

On ne pourra donc, dans cette étude, pour tout ce qui concerne la partie rétrospective, que s'occuper de deux séries d'éléments parvenus jusqu'à nous : les chroniques et les théories.

C'est à ces deux sources que, tour à tour, on devra demander de nous renseigner sur l'état de la musique aux différentes périodes historiques qui vont des temps préislamiques à nos jours.

Ces périodes embrassent une série considérable de siècles. Les événements politiques s'y succèdent dans

---

1. *De Institutione musicæ libri quinque.*

2. Cf. D. Marius Perotin, bénédictin de Fainsboroug, dans *Monumenta ecclesiæ liturgicæ; Liber ordinum* en usage dans l'Eglise wisigothe et mozarabe du Ve au XIe siècle (vol. 5, 1904, Paris). Le manuscrit du *Liber ordinum* provient de l'abbaye de Silos. Il date de la seconde moitié du VIIe siècle et contient un grand nombre de morceaux notés en neumes. Un autre manuscrit (Biblioth. Royale de Madrid, n° 56, ancien n° F. 224) contient un grand nombre de formules avec la notation musicale propre aux Eglises d'Espagne avant l'introduction de la liturgie romaine. Sur certains feuillets, la notation mozarabe a été effacée avec le grattoir et remplacée par la notation française à points superposés, ce qui a permis un premier pas vers la lecture des neumes dont le mystère était resté impénétrable. Cf. aussi : la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesme, t. I, pl. 2, 1889. — Don Juan Facundo Riano, *Critical and bibliographical Notes on early Spanish music* (Londres, 1887), a publié un fac-similé de deux morceaux de ce manuscrit tiré de l'*Office des Funérailles* et un folio entier de l'*Ordo pro rege*.

3. Voir le chapitre IV.

les conquêtes et les déchéances et s'y déroulent sur l'immense étendue qui va de la Péninsule Ibérique aux pays d'Extrême Orient. De vastes royaumes se fondent et se désagrègent : l'Islam s'impose aux peuples vaincus, survit ici, là se retire. De nombreuses dynasties se disputent le pouvoir. Parti de l'Arabie, le Croissant conquiert la Mésopotamie, la Syrie, l'Egypte, la Palestine, la Tunisie, l'Algérie, le Maroc, l'Espagne, et pousse même une pointe en Aquitaine; puis, dans l'autre sens, la Perse, l'Arménie, le Khorassan, les Indes et la Chine. Rapidement le guerrier fruste venu du désert se transforme; une civilisation luxueuse et raffinée succède aux mœurs primitives des pasteurs et des pillards.

Dès le VIIe siècle, Bassorah, Kufa, Damas sont des centres de richesse où se cultivent passionnément les lettres et les arts.

Au VIIIe siècle, Bagdad fleurit sous des khalifes amis des poètes et des musiciens, Mansour et Haroun er Rachild. Cordoue révèle le goût affiné des Omeyades pour les beaux monuments.

Au IXe siècle, Mamoun et Motawakil méritent le nom de « Médicis arabes ».

Au Xe, les Toulounides et les Fatimites font du Caire une capitale glorieuse de tous les arts.

Aux XIe et XIIe siècles, les Almoravides règnent sur le Maghreb et rivalisent avec les khalifes de l'Orient; les Seldjoucides donnent un magnifique éclat à la civilisation persane. Puis les Osmanlis pénètrent les royaumes musulmans et continuent les traditions d'ostentation et de luxe qui sont partout une des caractéristiques de la société islamique.

Cette splendeur dure des siècles, pendant lesquels les arts sont cultivés et les artistes estimés. La production musicale doit être considérable, si on en croit les traditions relatives au nombre des compositions d'un seul de tous ces musiciens célèbres. La musique est aimée, cultivée, si l'on en juge par l'accueil chaleureux fait aux musiciens et à leurs œuvres par les souverains comme par les simples particuliers.

De cette floraison, qui dut passer du chant élémentaire des chameliers aux cantilènes savantes des chanteurs de Bagdad et de Cordoue, de tout cet art qui dut se transformer, subir les influences locales et évoluer à mesure qu'évoluait la civilisation arabe, il ne nous reste que des traités didactiques, des théories, des légendes, des biographies d'artistes et quelques considérations philosophiques. Le seul document qui aurait été indispensable pour confronter la théorie et la pratique, pour analyser et pour représenter l'art musical arabe autrement qu'avec des conjectures ou des calculs mathématiques, le manuscrit de musique notée n'existe pas, et tout porte à craindre que cette regrettable lacune ne soit jamais comblée.

***

Nous avons dit plus haut que de nombreux auteurs arabes anciens avaient écrit sur la musique et ses interprètes.

Voici la nomenclature de divers ouvrages arabes, connus à ce jour, qui se sont occupés spécialement de la musique et des musiciens : c'est à ces sources qu'il faut se référer quand l'on veut pénétrer l'histoire de la musique arabe et fixer nos connaissances actuelles dont nous avons essayé, dans la présente étude, de présenter un tableau aussi fidèle et aussi complet que possible.

Auteurs arabes.

Siècle VIII *de J.-C. —* II *de l'Hégire.*

Al Khalil (mort à Damas 170, H.) : un livre sur le rythme et un livre sur les modes.

IXe/IIIe siècle.

Ibn el Aura : un recueil de chansons[1].

Ishaq Ibn Abrahim al Mossouli (150-235, H.). Aurait écrit trente-trois ouvrages, parmi lesquels : le Livre de ses chants, le Livre des chants de Mabed, l'Histoire des chants composés par le khalife Wasid, le Livre des sons et des rythmes avec les nombres qui les expriment, le Livre des chanteuses et danseuses du Hedjaz, le Grand Livre des chants et des notices sur les chanteurs arabes[2].

Yakoub Ibn Ishaq al Kindi (mort en 248, H.) : six ouvrages sur la composition, l'ordonnance des tons, les éléments de la musique, le rythme, les instruments de musique, l'union de la musique et de la poésie[3].

Moussa Ibn Chaker. Ils étaient trois frères qui écrivirent un ouvrage de mathématiques contenant des chapitres sur la musique.

L'un d'eux, Mohammed, mourut en 259, H.

Ahmed Ibn Mohammed Ibn Merwan as Serchadi (mort en 286, H.) : trois ouvrages sur la musique : 1° le grand livre en deux discours; 2° le petit livre en quinze articles; 3° introduction à la science de la musique[4].

Thabit Ibn Korra (mort en 288, H.) : un livre sur la musique.

Yahia Ibn Ali Ibn Yahia al Moussadjim (mort en 300, H.) : une épître sur la musique[5].

'Obeid Allah Ibn Abdallah Ibn Dahir, appelé aussi Ibn Ahmed (mort en 300, H.) : un livre sur la musique.

Qosta Ibn Louka (mort en 300, H.) : un ouvrage sur la musique.

X^e/IVe siècle.

Aboul Faraj'Ali Ibn al Hossein al Isbahani (284-356, H.) : *Kitab al Aghani*, « le livre des chansons » (Boulak. Leyde)[6].

Mohammed Ibn Zakuria ar Razi (mort en 311, H.) : un traité de musique et un traité de chant[7].

Abou Naçr Mohammed Ibn Tarchan al Farabi (259-339, H.) : *Kitab al Mousiqa*, « le livre de la musique[8] ».

Aboul Hasan Ali Maçoudi (mort en 346, H.) : Traité de la musique dans son *Kitab az Zoulaf*.

Aboul Hasan el Barmeki : le Livre des joueuses de tanbour.

XIe/Ve siècle.

Abou Ali Al Hoseïn Ibn Sina, notre Avicenne (370-478, H.) : traité de la musique dans la 12e *Rissala* de son ouvrage intitulé *Ash Chifa*, « la guérison[9] ».

1. V. Baron Hammer-Purgstall, *Litteratur Geschichte der Araber*, t. III.
2. V. Kosegarten, *Proemium (Ali Ispahanensis Liber Cantilenarum magnum)*, Grispevoldiæ, 1840.
3. Brit. Museum. Londres.
4. V. les auteurs précédents.
5. Brit. Mus. Londres.
6. Traduit en partie par Kosegarten. Complété par un 21e volume édité à Leyde par Brünnow.
7. Bib. Nat.
8. Leyde, Madrid, Milan.
Le manuscrit d'Al Farabi de Madrid, antérieurement n° 911 de l'Escurial, figure maintenant à la Bal. Nat. sous le n° 602.
Vers le milieu du XVIIIe siècle, Casiri en a tiré quelques notes destinées à Andrés dont on peut consulter *Dello origine dogni litterature* (Parme, 1788-1822. Vol. IV : p. 259-260.
9. Ind. Off. Londres.

ABOU MANSOUR AL HUSSEIN IBN MOHAMMED IBN OMAR IBN ZAÏLAH : un livre sur la musique, *Kitab al Kafi fil mousiqa.*

xii[e]/vi[e] *siècle.*

IBN AS'ZALT IBN' ABD AL AZIZ AL OMARI (mort en 527, H.) : un traité de musique.

MOHAMMED IBN AHMED EL HADDAD (mort en 561, H.) : un traité de musique[1].

LES FRÈRES SINCÈRES, IKHWAN-EÇ-ÇAFA ou les FRÈRES DE LA PURETÉ[2] : Traité sur la musique extrait des lettres des *Frères de la Pureté*[3].

ABOU ABDALLAH MOHAMMED EL KHOWARAZMI ou EL KHARIZMI, dit aussi LE SCRIBE. Encyclopédiste. Traite de la musique dans le « Vocabulaire de termes techniques pour les personnes qui copient les livres ». *Kitab-mafatih al' olum,* « Livre des clefs des sciences[4] »

ABOU ALOUFA : Traité de musique pour le chant et pour les instruments qu'on joue avec la bouche et avec les doigts[5].

xiii[e]/vii[e] *siècle.*

ABOU MOHAMMED EL MOUNDIRI : *Kitab eth targib,* recueil de traditions.

SAFI ED DIN IBN FAQIR' ABD AL MOUMIN AL BAGHADI (mort en 656, H.) : *Rissalat ach Charafiyat,* « Épître à Charaf ed Din[6] » et *Kitab el Adouar,* « Livre des périodes[7] ». Son « Traité des rapports musicaux » a pris le nom de SHARAF ED DIN HAROUN, à qui il l'avait dédié.

CHEHABEL DIN IBN HAGLA EL MAGRABI : *Diwan es Sababa.* Chap. XXVIII : Récits écourtés au sujet des chantres d'amour, hommes et femmes, leurs chants et leurs instruments.

MOHAMED ES SALAHI : ouvrages sur l'usage licite des instruments.

xiv[e]/viii[e] *siècle.*

MOHAMMED BEN ABOUBEKR BEN SCEROUNI : a publié un extrait des « Frères de la Pureté[8] »

MOHAMMED BEN ABEN BEN HABER. Arabe de Grenade (mort en 741, H.) : Abrégé des principes de la musique mondaine[9].

ABOU ZEID ABDER-RAHMAN IBN KHALDOUN. *Kitab el Ibar,* « Livre des exemples ». Contient un traité sur la musique.

KEMAL ED DIN ABOUL FADL GAFAR IBN TOLAB EL ADFUWI : « La joie et le profit[10] ».

MAHMOUD EL AMOULI (mort en 716, H.) : un livre sur la musique.

MOHAMMED BEN AHMED BEN HABER d'Alpuxarra (mort en 741, H.) : un ouvrage sur la musique sacrée avec un supplément sur la musique vulgaire.

MOHAMED ALS CHELABI, Arabe d'Espagne : un traité sur la musique[11].

KAUTB ED DIN MAHMOUD BEN MESSOUD CHIRAZI (mort en 710, H.), Persan : *Durret ut tadja fi izzat it Dibadj.* Contient une partie consacrée à la musique.

ABOUL FARADJ'ALI IBN HASSAN (mort en 721, H.) : un ouvrage sur la musique.

SISSAN ED DIN IBN AL KATIB (mort en 741, H.) : un ouvrage sur la musique.

MOHAMMED IBN' ISSA ABOU' ABDALLAH HASSAN ED DIN IBN FATH ED DIN EL AMBARI (mort en 763, H.) : un traité des modes et des rythmes.

xv[e]/ix[e] *siècle.*

ABD UL QADIR IBN GHAÏNI, dit aussi IBN 'ISSA (mort en 838, H.) : publia : *Mekacid el elham*; *Djami el elham*[12], où il commente le *Kitab el Adouar* de Safi ed Din; *Kinz al elham,* où, prétendent ses contemporains, était notée la musique de ses compositions. Ce dernier manuscrit est perdu.

KIZR BEN ABDALLAH : Traité de musique en turc[13].

AHMED OGLOU CHUKRULLAH : traduit en turc le *Kitab el Adouar* de Safi ed Din et ajoute 21 chapitres nouveaux sur les instruments et la musique des Turcs[14].

ABD UL AZIZ IBN ABDULKADER IBN GHAÏNI : publie *Nequavet ul Edvar*[15].

CHEIKH SIHAB ED DIN MOHAMMED IBN AHMED EL ABSIHI : *Kitaf el Mustatraf,* recueil de curiosités; contient un traité de la voix mélodieuse.

MOUSSA RUSTEM BEN SEIJAR : ouvrage en persan sur la musique.

ABOUBEKER AHMED BEN EL HAFAN ou IBN DEREJE : un livre de mélodies.

MOHAMMED IBN ABD EL MOUJÎZ EL HAYY ou MOHAMMED IBN ABD UL HAMID EL LATTAQI ou simplement EL LADIKI (mort en 848, H.), écrit le *Rissalat el Fathiya al Takkat*[16], dont une copie turque, *El Fethié,* est à la Bibl. du couvent de Derviches de Yénicapan, et un autre ouvrage en turc sur la musique à la Bibl. Osmanié, Constantinople.

TAQI ED DIN AHMED IBN ALI AL MAKRIZI (mort en 845, H.) : un ouvrage sur le chant.

ANONYME : grand traité dédié au sultan Mohammed Mourad[17]. Paraît être le traité d'Abd-el-Kader al Ghaïni.

ANONYME : *Mouktasar fi Marifat el Naghmat*[18].

MAHMOUD IBN ABDUL AZIZ, petit-fils d'Abd-el-Kader ibn Ghaïni. Ecrit *Mekacid ul Edvar*[19].

xvii[e]/xi[e] *siècle.*

SCHAMSEDDIN AL SAÏDAWI AL DAMASCHI. *Kitab fi marefat alangan es schartha,* Livre des tons de la musique[20]; *Sahouaher al nuzam fi ma' arifat al angham,* « Perles assorties de la connaissance des airs ».

SCHAH KUBAD BEY ABDAL JALIL AL HARITHI. Collection de traités sur la musique[21].

ANONYME : Tableau synoptique de douze tons en arabe, malar et français[22].

ANONYME : Traité de musique divisé en 8 *babs* et une *Khatimat*[23].

xviii[e]/xii[e] *siècle.*

ABDUL BAKI DÉDÉ. *Eddik vé Takkik.* « Recherches et études » contenant un traité pratique de la musique[24]. *Tah'ririé,* « traité de notation ».

1. Bib. Roy. Madrid.
2. Les « Frères de la Pureté » étaient les membres d'une société de philosophes qui résumèrent en un corpus de 51 traités toutes les connaisances de leur époque.
3. Bib. Nat. Paris. Leyde. Gotha.
4. Leyde.
5. Bristish Mus. Londres.
6 Bib. Nat. Paris. Vienne.
7. Brit. Mus. Londres.
8. Bib. Nat. Paris.
9. Escurial.
10. Bib. Nat. Madrid.
11. Escurial.
12. Leyde.
13. Berlin.
14. Bibl. de M. Raouf Yekta Bey, Constantinople.
15. Bib. Nouri Osmanié, Constantinople.
16. Mosquée de Bagdad.
17. Brit. Mus. Londres.
18. Bib. Nat. Vienne.
19. Bib. Osm. Constantinople.
20. Bib. Nat. Paris.
21. Brit. Mus. Londres.
22. Bib. Nat. Paris.
23. Brit. Mus. Londres.
24. Bib. du couvent de Yénicapan.

Cette nomenclature est déjà longue. Elle sera certainement augmentée utilement si les arabisants explorent avec soin l'Orient et les infinies ressources qu'il recèle encore pour les chercheurs de manuscrits.

***

A côté de cette liste d'ouvrages anciens sur la musique arabe, il faudra bien reconnaître que, pour les temps modernes, la bibliographie des ouvrages d'origine arabe est d'une pauvreté insigne.

Les peuples de l'Islam sont en pleine décadence artistique.

Depuis la chute de Grenade, ce n'est qu'en Turquie et en Perse que l'architecture arabe montre encore un peu de vitalité. Ses arts décoratifs vivent du passé, perdent leur fraîcheur d'invention et laissent altérer les traditions qui avaient été la gloire de certaines écoles. Tout ce qui se fait vient du fonds antérieur, le plus souvent dénaturé et répété sans intelligence.

En musique, ce qui caractérise le passage des temps anciens aux temps modernes, c'est l'absence absolue de la moindre évolution. La musique arabe est aujourd'hui ce qu'elle était au siècle d'Al Farabi. Ses caractères essentiels sont restés les mêmes absolument. Elle est, comme autrefois, purement homophonique, essentiellement rythmique; comme autrefois elle repose sur l'usage de petits intervalles et elle se sert des mêmes instruments.

De même que les théoriciens arabes sont restés étrangers pendant des siècles au travail de notation qui se faisait autour d'eux, de même les chanteurs, les instrumentistes et les compositeurs se sont tenus à l'écart de toutes les manifestations qui ont conduit la musique à une dimension du Moyen Age à la polyphonie moderne.

Ce nouveau fait ne manque pas d'être caractéristique.

Leurs musiciens ne peuvent pas avoir ignoré les tentatives qui marquèrent l'enfance du contrepoint à la mort de Guy d'Arezzo. Ils ont vu, au XIe siècle, la mélodie occidentale s'essayer à l'accompagnement par la quinte et la quarte. Ils ont lu certainement ce *Novum Organum* de Jean Cotton qui, par une hardiesse décisive, donna aux voix associées des mouvements différents.

Partout où ils étaient en contact avec les peuples chrétiens, ils assistaient à des transformations capitales de l'art musical.

En Espagne notamment, ils n'avaient pas ignoré les réformes apportées par Isidore de Séville dans le chant religieux des Mozarabes et ils avaient assisté à la création de l'enseignement musical à l'Université de Salamanque par le roi musicien Alphonse X le Sage. Leurs célèbres théoriciens, Mohamed ben Haber, Ben Ahmed el 'Haddel, le chanteur Ziriab et sa fameuse école connurent les essais de leurs contemporains et l'état relativement avancé de la polyphonie vocale. Quelques lustres avant la chute de Grenade, les Arabes purent entendre notamment la musique à 4 voix des « versos hechos en loor de condestable Michel Lugos de Irango » qui sont restés célèbres dans l'histoire de la musique espagnole.

Tout cela est resté lettre morte pour les artistes arabes. Pendant que la musique occidentale évoluait sous leurs yeux et, partie du chant à une seule voix, se hâtait vers le contrepoint de l'harmonie moderne, la musique du peuple qui avait été le plus avancé en études et en civilisation, qui ne s'était pas montré insensible aux influences grecques et persanes, s'immobilisait. Elle écoutait encore Platon repoussant toute innovation en matière artistique. Elle se drapait dans son archaïsme intransigeant. Elle s'en tenait à la symphonie d'Aristote, « aux sons aigus ou graves, aux sons qui durent ou qui passent vite », mais toujours à l'unisson ou à l'octave, justifiant cette parole de Renan : « La conscience sémitique est claire, mais peu étendue; elle comprend merveilleusement l'unité; elle ne peut atteindre à la multiplicité. »

De sorte que ni les siècles, ni les voisinages, ni les contacts, n'ont rien pu sur un art qui s'est replié sur lui-même et est demeuré ce qu'il était il y a mille ans.

On ne s'en étonnera pas et on en trouvera les raisons si on songe que le peuple arabe, même là où il a été soumis à une longue tutelle politique étrangère, n'a rien changé de ses mœurs, de ses croyances et de sa mentalité. Sa vie intellectuelle et morale, sa vie sentimentale et sa vie sociale, sont enfermées dans les limites rigides du Koran. Cette armature a résisté à toutes les influences venues du dehors; elle est assurément pour beaucoup dans la résistance que la tradition musicale des Arabes a opposée partout aux tendances occidentales.

Il faut ajouter, en l'indiquant succinctement pour le moment, que cette musique à une seule dimension convient admirablement aux besoins esthétiques d'une race qui ne conçoit pas l'art comme un moyen d'expression de pensées violentes, de drames intérieurs de l'âme ou de sentiments minutieusement analysés, mais qui y cherche plutôt et uniquement l'image de pensées flottantes, la provocation d'une sorte de cénesthésie heureuse où l'âme éprouve une certaine volupté à se laisser bercer dans ce que Gayet a appelé, à propos de l'art architectural arabe, « la délectation morose ».

Ainsi s'expliquerait cette permanence des caractères de la musique arabe et de ses formes à travers les âges, comme en témoignent les quelques auteurs arabes modernes dont nous citons plus bas les ouvrages et dont plusieurs se contentent de répéter, parfois sans les comprendre, les théories des anciens.

Auteurs arabes modernes.

XIXe/XIIIe *siècle*.

MICHAEL MESHAGA. *Rissalat as schehabiat fi çanaât àl mousiqa,* « Epître à l'Emir Schehab sur l'art et la musique ». Beyrouth, 1246, H.

XXe/XIVe *siècle*.

AHMAD EFFENDI AS SAFARJALANI. *Al çofinat al adabiat,* « Le vaisseau des belles-lettres ». Damas, 1308, H.

AHMED EFFENDI AMIN ED DIK. *Nail al adap fil mousiqa,* « La recherche de la science de la musique ». Le Caire, 1320, H.

CHEIKH OTHMAN IBN MOHAMMED AL JINDI. *Kissalad raoud al masavrot,* « Le bosquet des joies ». Le Caire, 1319, H.

MOHAMMED BEN ISMAIL BEN OMAR CHEHAB ED DIN. *Safinat al mouk,* « Le vaisseau de l'autorité ». Le Caire.

AHMED KAMEL EL KHOULAÏ. *El mousika ech Chargy,* « La musique orientale ». Le Caire, 1322, H. « Livre sur une méthode sûre d'obtenir la mesure des airs ». Le Caire, 1318, H.

Le derviche Mohammed. *Kitab ech Çofo el aouqât fi ʿilm en-nar'amât*, « Le moment des loisirs appliqués à l'étude de la musique ». Le Caire, 1320, H.

Abou Ali el Ghaouati. *Kitab kachf al kina analat as sina*. Alger, 1320, H.

Si nous établissions maintenant une liste des ouvrages d'origine européenne[1], il apparaîtrait qu'il y a une disproportion bien regrettable entre les rares travaux consacrés à la musique arabe et les nombreux et considérables travaux que les savants, les archéologues, les philosophes et les artistes ont appliqués à l'étude des autres arts musulmans.

Toutes les sources connues n'ont pas été épuisées ; beaucoup de problèmes qu'elles auraient pu élucider sont restés obscurs. On ne s'est pas davantage inquiété de découvrir des sources nouvelles. Beaucoup d'auteurs, de leur propre aveu, ignoraient la musique ou ne se passionnaient que pour l'anecdote. D'autres ont répété sans les contrôler les erreurs de leurs devanciers et ont laissé à des travaux copieux le caractère de compilations inutiles.

De sorte que la défaveur qui a pesé sur les études de la musique arabe nous permet de dire que cette matière a été à peine effleurée et peut donner lieu à des efforts très intéressants et très fructueux.

En consignant ici la substance de ce que nous savons actuellement sur la musique arabe, en confrontant les modernes avec les anciens, nous voudrions surtout avoir attiré l'attention des musicologues sur un art qui eut, à sa manière, des siècles de splendeur. Sans doute il ne fut jamais, à cause de sa tare originelle d'immuabilité, ce que nous aimons à envisager quand nous pensons à la musique moderne.

Pour le juger exactement il faut, comme nous le faisons pour les primitifs de la peinture, nous replacer dans son milieu et dans son temps.

Pour le comprendre totalement, il faudrait pouvoir, une heure, revivre la pensée arabe, sentir comme les contemporains des khalifes, nous faire une intelligence musicale débarrassée de toute notre éducation artistique. Il faudrait que notre conception du plaisir musical, ou plutôt que ce plaisir musical lui-même, eût ses sources objectives et subjectives, ses causes internes et externes de tous points identiques à celles des artistes arabes.

A défaut de cette assimilation psychologique difficile à réaliser, il faut se contenter de reconnaître l'intérêt passionnant des études de la musique arabe dans ce qu'elles nous initient à un art plusieurs fois séculaire, qui est doué d'une vitalité prodigieuse, puisqu'il a survécu à toutes les défaillances possibles de la tradition, sans le secours de l'écriture, et qu'il est resté pareil à lui-même, pendant plus de dix siècles, dans le temps et dans l'espace.

CHAPITRE PREMIER

PÉRIODE PRÉISLAMIQUE

Il est incontestable que la musique arabe n'est pas et n'a pas été un art autogène, ne devant rien à d'autres peuples.

Elle a dû se former d'un fond primitif, créé dans la période préislamique et qui devait remonter jusqu'aux Hébreux, aux Assyriens et aux Egyptiens. Il ne faut pas retenir, comme on en trouvera la raison dans des témoignages produits plus loin, l'opinion de certains historiens faisant dater la littérature et les arts musulmans de l'apparition du Prophète et affirmant que, jusqu'à ce moment historique, le peuple arabe avait vécu dans la *djahilya*, la « période d'ignorance ». Ce mot ne peut s'appliquer qu'à une ignorance religieuse, les révélations de Mahomet étant considérées comme ayant sorti le peuple arabe de l'inconnaissance de la foi.

Nous admettons, par contre, que, pour la musique, les tribus du Hedjaz et du Yemen possédaient un fonds déjà localisé. Sur ce fonds l'art grec, puis l'art persan vinrent plus tard graver des empreintes profondes au fur et à mesure que la civilisation arabe évoluait et passait de la rudesse de la vie et des mœurs bédouines aux raffinements des peuples victorieux, oisifs et passionnés pour le luxe et les plaisirs.

On sait peu de chose de la musique arabe de cette période. Nous n'avons sur elle que des légendes ou des conjectures. Mais il est certain que la musique arabe ne s'est pas révélée comme Minerve sortant

---

1. Voici la liste des ouvrages européens sur la musique arabe que nous connaissons au moment de la rédaction de notre travail (1913) :

Andres. *Cartas sobre la musica de los Arabes*, 1787.

La Borde. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, 1780.

Villoteau. *Mémoire sur la musique*, t. XIII et XIV de la *Description de l'Egypte* (Travaux de l'expédition française). Paris, 1823-26.

Kosegarten. *Ali Ispahanensis liber cantilenarum*. Gripesvoldiæ, 1840.

Kiesewetter. *Die Musik der Araber nach originalquellen dargestellt*. Leipzig, 1842.

Soriano Fuertes. *Musica arabe-española*. Barcelone, 1854.

Barbier de Meynard. *Ibrahim, fils de Mehdi : Journal Asiatique*, 1869.

Christianowitsch. *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*. Cologne, 1863.

Salvador Daniel. *La Musique arabe*. Alger, 1863.

A. W. Ambros. *Geschichte der musik*. Breslau, 1862.

Eli Smith. *Mémoire publié par la Société orientale d'Amérique, 1847 : A Treatise on Arab Music*.

Hammer-Purgstall. *Literatur der arabische und persische musik*. Vienne, 1839.

W. Lane. *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*. Londres, 1836.

Caussin de Perceval. *Notice sur les musiciens arabes : Journal Asiatique*, 1873.

Carl Engel. *Catalogue des instruments de musique du Musée de South-Kensington*, 1874.

Cl. Huart. *Etude sur trois musiciennes arabes : Journal Asiatique*, 1884.

Land. *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*. Leyde, 1884.

Id. *Remarks on the earlist development of the Arabic music*.

Id. *Essais de notation musicale chez les Arabes et les Persans*, 1885.

Id. *Over de toonladders der arabische Muziek* Amsterdam, 1880.

Dechevrens. *Etudes de science musicale*. II, appendice IV.

Fétis. *Histoire de la musique*, t. II.

Dom J. Parisot. *La Musique orientale : Tribune de Saint-Gervais*, 1898.

Id. *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*. Paris, 1899.

B. Carra de Vaux. *Le Traité des Rapports musicaux de Safi ed Din : Journal Asiatique*, 1891.

P. Collangettes. *Etude sur la musique arabe : Journal Asiatique*, 1904-1906.

Laffage. *La Musique arabe : ses instruments, ses chants*, fascicules I, II, III. Tunis, 1905.

J. Rouanet. *Esquisse pour une histoire de la musique arabe : Mercure musical*, 1905-1906.

Id. *La Chanson populaire arabe : Revue musicale*, 1905.

Id. *La Musique arabe*. Conférence au Congrès des Orientalistes d'Alger, 1905.

J. Rouanet et E.-N. Yafil. *Répertoire de musique arabe et maure (notation moderne)*. Alger, 1905.

Raouf Yekta Bey. *La Musique et les Modes orientaux : Revue musicale*, 1907.

Id. *Demetrius Cantemir : Revue musicale*, 1907.

toute casquée et équipée du cerveau de Jupiter. Elle n'a pas surgi spontanément. Le jour où, le pouvoir du khalifat étant à peu près assis, il plut à Mamoun d'entendre un orchestre, les instruments préexistaient; donc, l'art aussi.

Mais sous ce rapport nous sommes dans le domaine des légendes, et c'est à elles seules que nous pouvons demander d'éclairer ce passé lointain.

L'une d'elles raconte que la musique est d'origine divine. Le Dieu tout-puissant l'inventa pour se distraire et se plut à l'enseigner aux anges. Parmi ces derniers, certains devinrent très habiles dans cet art, notamment l'archange Harit, celui qui devait plus tard fomenter la révolte contre le Souverain Créateur. Quand le Père de la Lumière, pour punir les esprits soulevés contre son commandement trois fois saint, les bannit à jamais du Paradis et les précipita dans l'abîme des Ténèbres, il oublia, dans sa juste colère, qu'il leur avait appris les merveilleux secrets de la « voix mélodieuse ». Les anges déchus, parmi lesquels se trouvait Harit, qui avait changé son nom pour celui d'Iblis, « le diable », profitèrent de leur science musicale pour tenter les hommes et les induire au péché. Allah comprit alors quelle force puissante il avait laissée aux mains de ses ennemis et résolut de leur enlever la mémoire musicale. Mais Iblis avait déjà commencé à enseigner aux humains la musique céleste, et il leur avait donné les premières notions du mode *Asbein*. Toutefois au moment où le Maître du Monde prit sa résolution, Iblis perdit la mémoire, et ce fut un grand malheur, parce que les hommes ne purent pas connaître en entier ce mode divin[1].

Dieu, dit encore l'opinion la plus répandue chez les mystiques et les théologues musulmans, créa d'abord l'univers et lui donna ce degré de perfection et de magnificence qui le fait reconnaître par tous comme l'œuvre indiscutable d'une puissance divine. Ayant résolu, dans ses décrets immuables, de peupler la terre d'habitants, il créa dans le même moment, et avant de former l'homme, toutes les âmes qui, dans la suite des siècles et des temps déterminés par lui, doivent animer le corps des mortels jusqu'à la fin du monde. Après la formation de ces âmes sorties de l'immensité divine, le créateur ordonna que les sept planètes et les autres corps célestes se missent en mouvement. Les âmes entendirent alors l'admirable harmonie que font les astres par leurs mouvements cadencés. Mais parmi cette multitude innombrable de purs esprits qui assistaient à ce concert planétaire, les uns goûtèrent davantage, les autres goûtèrent moins le charme de ces harmonies. Plusieurs même — mais ce fut le petit nombre — restèrent totalement insensibles.

De là vient le goût général de la musique dans la plus grande partie des hommes et l'absence de ce goût chez quelques-uns, que l'on peut regarder comme des êtres imparfaits et dénués de sentiment.

Une autre opinion ancienne rapportée par Abd el Qadir donne l'origine suivante à la musique.

« Lorsque Dieu créa Adam, il ordonna à l'âme d'entrer dans le corps qui lui était destiné, et tout de suite le pouls d'Adam se mit à battre. Comme Adam avait déjà reçu du Créateur la voix et comme les pulsations de son pouls prirent un mouvement égal, il y eut dans le corps d'Adam le son et le rythme. Cela lui permit de psalmodier pour louer le Créateur et de chanter à haute voix les chants les plus sublimes. »

Une autre légende que répètent presque tous les auteurs arabes donne quelques précisions intéressantes.

Maç'oudi[2] nous rapporte que le khalife M'outamid interrogea un jour le poète 'Obeid Allah, fils de Khordadbeh, sur les origines de la musique.

Ibn Khordadbeh répondit en ces termes :

« Prince des Croyants, il y a un grand nombre d'opinions à ce sujet. Le premier qui fit usage du luth est Lamek, fils de Matouchaleh, fils de Mahouil, fils d''Abad, fils de Khanoukh, fils de Caïn, fils d'Adam. Ce Lamek avait un fils qu'il aimait tendrement. La mort le lui ayant enlevé, il suspendit le corps à un arbre; les jointures se désagrégèrent, et il ne resta plus que la cuisse, la jambe et le pied avec ses doigts. Lamek prit un morceau de bois, et, l'ayant taillé et raboté avec soin, il en fit un luth, donnant au corps de l'instrument la forme de la cuisse, au manche la forme de la jambe, au bec celle du pied. Les chevilles imitaient les doigts, et les cordes les vaisseaux. Puis il en tira des sons, et chanta un air funèbre auquel le luth mêla ses accents... Tubal, fils de Lamek, inventa les — *toboul* (sing. *tabl*) [1] — (nom générique des grands tambours et des grosses caisses), et les — *dofouf* (sing. *dof*) [2] — (« tambours de basque »), Dilal, fille de Lamek, inventa les — *ma'azif* (sing. *mi'zaf*) [3] — « harpes »; le peuple de Loth, les — *tanabir* (sing. *tanbour*) [4] — « longues mandolines »; les Kurdes, un instrument à vent pour appeler leurs troupeaux;... les habitants du Khorassan et des contrées avoisinantes chantaient en s'accompagnant du — *sanj* (plur. *sonoudj*) [5] — « instrument à sept cordes...; » les populations de Rey, du Tabaristan et du Deiloun avaient les *tanabir...;* les Nabatéens et les Djarmaques accompagnaient leur chant avec les — *ghirouarat* [6], — les Indiens ont la — *konkolah* [7] — qui n'a qu'une corde tendue sur une courge... Chez les Arabes, le — *hida* [8] — « chant du chamelier », précéda tout autre chant. Modar, fils de Nizar, fils de M'ad, dans un voyage tomba de chameau et se cassa la main. Il dit : — « *ya ida, ya ida!* [9] — (ô ma main! ô ma main!) » Les chameaux, excités par cette lamentation, marchèrent mieux; on en fit un vers du mètre — *radjaz* [10], — et le chant resta. Il se perfectionna peu à peu et devint le — *nasb* [11] — qui comprit trois genres : le — *er-rakbani* [12] — le — *sinâd* [13], — grave, et le — *hazaj* [14], — léger. Le luth s'appelait alors — *mizhar* [13].

« Les Yéménites s'accompagnaient sur le — *mi'zaf* [3]; — ils n'avaient qu'un genre d'exécution, mais deux chants, le *himyarite* et le *hanéfite*, qui était le plus beau. »

Ibn Khaldoun, qui écrivait au XIVe siècle, nous apporte un témoignage bon à retirer de la préexistence d'une certaine musique antérieurement aux époques de l'Islam. Cet historien écrit :

1. Les réserves sur la connaissance des modes musicaux sont assez nombreuses chez les auteurs arabes.

Le manuscrit attribué à Kemal Eddin Aboul Fadl Gafar Ibn Tolab el Adfuwi (XIVe siècle, Bibl. Nat. Madrid) contient ce passage :

« Il existe des modes que nous connaissons et des modes que nous ne connaissons pas. Parmi les seconds se trouve le mode *Isfahan*, le plus beau de tous. Il est si beau que Dieu seul le connaît. »

Les Arabes pratiquent d'ailleurs avec virtuosité ce moyen de ne pas terminer une discussion difficile et de ne pas conclure. Ils coupent court en disant : « Mais Dieu est le plus grand! »

2. Il y a lieu de remarquer que Maç'oudi est un chroniqueur plus qu'un historien et que le poète 'Obeid Allah Ibn Khordadbeh résume ici des traditions dont le fondement nous échappe.

« Ainsi qu'il a été déjà dit, les Arabes excellaient, *avant le temps de l'Islam,* dans la poésie et dans l'improvisation en vers, et avant qu'ils eussent acquis une connaissance de la musique et des autres arts. Alors qu'ils ne formaient que des tribus errantes et avant qu'ils se fussent transformés par la culture de tous les arts attachés à la vie civilisée, leur musique ne consistait guère que dans les chansons avec lesquelles ils excitaient leurs chameaux et qui n'étaient en réalité que les accents de vives passions de ces pasteurs...

« Plus tard, quand les Arabes commencèrent à renoncer à leurs mœurs de Bédouins et devinrent les conquérants du monde, ils dédaignèrent tout ce qui n'était pas conforme au Coran et à ses prescriptions. Ils ne s'appliquaient qu'à la lecture de ce livre sacré, et leurs chants étaient encore ce qu'ils avaient été dans le désert; mais en devenant les maîtres des trésors de la Grèce et de la Perse, ils prirent le goût des plaisirs de la vie et devinrent polis et raffinés. Alors des musiciens et chanteurs grecs et persans s'expatrièrent dans l'Hedjaz et se mirent au service des Arabes, qui, de leur côté, les traitaient bien. Bientôt il y eut des chanteurs aussi célèbres que les Persans, parmi lesquels on remarquait Mechit, qui était d'origine persane, et Zavis Saïb Kathir, le maître d'Abdallah, fils de Djofar. Ce fut à cette époque que les Arabes adoptèrent le goût persan. Après ce temps, Meid Ibn Cherih et d'autres, également célèbres, perfectionnèrent l'art du chant, sans s'écarter toutefois des principes de leurs maîtres, et progressèrent jusqu'à ce qu'ils fussent parvenus à la perfection, sous le règne des Abbassides, par de grands artistes tels qu'Ibrahim, Mahodi, Ibrahim de Mossoul, son fils Ishac et son petit-fils Hamed. Bagdad devint alors le centre du bon goût de la musique, et les airs des maîtres ci-dessus mentionnés prirent les formes qu'ils ont encore aujourd'hui et qui font les délices du monde civilisé. »

Malgré ces textes, la période préislamique n'en reste pas moins fort obscure. A partir du moment où les descendants d'Ismaël, originaires du Hedjaz, peuplèrent le Nedjed, l'Irak, la Mésopotamie et la Syrie, l'histoire des Arabes reste sans documents pour nous : les différentes tribus s'installent dans le pays, vivent de leurs troupeaux, et leurs querelles pour les pâturages ou pour les femmes occupent seules les chroniqueurs de l'époque. A peine retiendrait-on la conquête des plaines de la Mésopotamie au delà de l'Euphrate par les Adites (2218 av. J.-C.), leur défaite en 2033 par Delus, la conquête de la Basse-Egypte en 2042, d'où Amord les expulsa en 1898. Puis c'est le silence, jusqu'aux exploits de l'Islamisme.

Pendant ces vingt-quatre siècles nulle civilisation n'apparaît. Tous les auteurs arabes s'accordent à proclamer que les *temps de l'Islam* ont seuls éveillé chez leurs anciens aïeux le sens de la poésie, le goût des belles choses, le raffinement de la vie et la culture de l'intelligence.

Cependant il n'est pas d'être si simple qui n'éprouve, à certaines heures, le besoin de rythmer ses mouvements ou de donner à sa pensée une forme sonore mesurée.

Il est donc certain que, même aux temps préislamiques, l'Arabe chanta. Il chanta instinctivement, pour marquer le balancement uniforme du chameau au cours des longues caravanes à travers le désert morne.

« Il remarqua bien vite, dit Ch. Huart[1], qu'en dressant la mesure de sa récitation, la longue file de chameaux redressait la tête, relevait le pas, accélérait la marche; cet animal stupide et vindicatif est, en quelque degré, accessible à la musique, tout au moins au rythme. Les quatre pas lourds de sa marche fournirent la mesure, et l'alternative des syllabes brèves et longues de la langue parlée donna les temps successifs de cette mesure. Ce fut le — *hida* [8], — le chant du chamelier conducteur de la caravane. Et cela fut l'origine des mètres de la prosodie, inventés sans s'en douter par le génie natif du Bédouin, découlant des besoins de la vie au milieu de laquelle il traînait sa monotone existence et dont plus tard les théoriciens formulèrent les lois. »

La légende arabe que nous avons rapportée plus haut veut que ce soit le hasard qui ait créé le — *hida* [8], — ce témoignage le plus ancien du sens musical des Arabes. Nous pensons que, même sans l'accident de l'esclave de Muder, le Bédouin aurait trouvé le rythme dans son instinct et dans sa nature.

Platon dérivait le monde de deux principes : l'Unité, c'est-à-dire l'Idée, et la Dyade indéfinie du petit et du grand, c'est-à-dire la Matière. Parallèlement à cette théorie, Dauriac[2] fait dériver le monde musical de deux principes : le Nombre et la Dyade infinie de l'aigu au grave. Cette Dyade, qui est le plan incliné d'où sortiront les intervalles et les gammes, nous la trouvons en nous dans notre organe vocal. Parler, crier, c'est se mouvoir sur la Dyade indéfinie de l'aigu au grave. Matière commune au chant et à la parole, cette Dyade est l'œuvre de la nature. Vienne ensuite l'observation, et ces accents hésitants s'organiseront.

Il faut noter aussi que les Arabes des temps préislamiques avaient assurément fait des vers pour célébrer l'image de la bien-aimée, les luttes de la guerre, les campements abandonnés, pour accabler l'ennemi de sarcasmes. L'histoire a conservé le nom de quelques poètes, et nous savons que leur psychologie primitive attribuait l'inspiratiou poétique aux djinns. Mais ce fut Khalil qui, au VIIIe siècle, conçut l'idée d'une métrique en entendant les ouvriers batteurs de fer frapper l'enclume en cadence. Jusqu'à cette découverte du savant grammairien, les Arabes avaient fait des vers sans en connaître les lois autrement que par le sentiment inné qu'ils avaient de la mesure poétique.

Tout porte à croire qu'ils firent de même en musique : longtemps ils chantèrent sans pressentir que leurs successeurs chercheraient les lois de l'acoustique et mesureraient avec minutie les moindres intervalles émis par leur voix. Leurs chants furent simples, rudimentaires, d'un ambitus très court, comme le suggèrent les lignes horizontales du pays; mais ces primitifs eurent un mérite incontestable, celui de reconnaître que nulle musique n'existe sans rythme et, faute de pouvoir inventer la mélodie riche et abondante, ils posèrent déjà dans la musique le dogme du rythme, dogme de l'ordonnance et de la distribution des sons. Les Grecs renverront plus tard aux Arabes une théorie plus concrète et plus minutieuse; à leur tour, suivant leur goût particulier, ceux-ci feront des rythmes, de leurs variétés et de leur originalité, un des caractères les plus accusés et les plus personnels de leur art musical.

---

1. Cf. *Littérature arabe,* p. 4.
2. *Essai sur l'Esprit musical.*

La poésie et la musique des Arabes semblent nées toutes les deux et à peu près en même temps au désert. Mais, si nous avons encore des fragments relatifs au — *Hidjâ* [16], — à la satire des Bédouins, si nous possédons le recueil des sept — *Mo'allaqat* [17] — écrites par le roi Imrou-oul-Qaïs considéré par Mahomet comme le plus excellent et le chef des poètes, si nous connaissons Nabigho, le poète de cour, Chitar, le rapsode de la bataille d'El Farouq, Tarafa, le poète du roi de Hira 'Amr, fils de Hind, Zoheïr ben Abi-Solma, le poète préféré du khalife Omar, Alqama ben Abada « El Fohl », si les chroniqueurs arabes nous ont conservé des poésies nombreuses des premiers siècles de la littérature arabe, il ne nous est rien parvenu de la musique des Bédouins.

∴

Certains auteurs arabes du xe siècle ont écrit sur la musique. Peut-être ont-ils recueilli quelques faits qui ont prolongé sous leurs yeux les pratiques de leurs ancêtres et peuvent-ils nous renseigner.

Al Farabi[1] a décrit soigneusement les instruments qui étaient en usage de son temps, et il a recueilli une partie des traditions anciennes pour leur opposer les règles qu'il voulait introduire. Quand il parle de la *gamme païenne*, des *ligatures païennes*, on peut penser qu'il entend nous édifier sur les pratiques musicales antérieures à la période islamique conservées encore au moment où il écrivait et différentes de la codification qu'il paraît se préoccuper d'introduire.

Voici ce que dit Al Farabi du *tanbour de Bagdad* usité de son temps à Damas :

« Sur le tanbour de Bagdad les deux cordes parallèles se marquent d'ordinaire du côté de la cheville par cinq sections égales. Les points de division sont fixés par des ligatures insérées sur le manche vis-à-vis de chaque point. La dernière ligature se place au huitième de la distance entre le chevalet et l'extrémité de la partie vibrante de la corde, du côté de la cheville.

« La ligature NO étant placée sur le huitième de chacune des deux cordes AC et BD, les sons N et O résonneront à un intervalle de 7/8. Et puisque la distance de A à N, comme celle de B à O, est partagée en cinq sections égales, AN étant le huitième de AC et BO le huitième de BD, si l'on assigne au son A le nombre 40, le son E, d'après le même principe, aura : 39; G, 38; I, 37; L, 36; enfin N, 35...

« On peut arranger les cordes de sorte que les sons en soient les mêmes, je veux dire que le son de B soit pareil à celui de A. On peut aussi les accorder différemment, et en effet la coutume en est ainsi...

A B
E F
G H
I K
L M
N O
C D

Fig. 414.

« La coutume générale est d'accorder en deux séries différentes d'intervalles, séries continues à plusieurs sons communs. Alors la proportion de l'ensemble de l'une des séries à celui de l'autre série est égale à celle qui existe entre les deux sons d'un intervalle quelconque compris dans celui des termes extrêmes d'une série. Pour l'instrument dont nous parlons, on préfère ordinairement fixer la proportion d'après l'un des petits intervalles qui se présentent dans la série adoptée. Chacun de ces petits intervalles pourrait devenir la base de la relation entre les deux cordes; mais les artistes préfèrent les accorder de telle sorte que la proportion de toute la série AN à la série BO soit égale à celle de A à G et de N à O. Dans ce but la corde BD se tend jusqu'à ce que le son de *Motlaq* (corde à vide) en soit le même que celui de G (19/20.) C'est là l'*accord ordinaire*...

« On comprend par ce qui précède que les autres sons qu'on croit faire identiques sur l'instrument ne le sont pas réellement. Cependant, en accordant l'une des cordes d'après l'autre, comme nous venons de le dire, on se propose de rendre le son F pareil au son I. On marque la corde BD au point F et la corde AC au point I, croyant que ceux-ci doivent nécessairement donner le même son, et de même pour H et L, pour K et N. Ces sons étant certainement égaux, il faut que la proportion de B à F soit la même que celle de G à I, c'est-à-dire que celle de A à E. Donc il s'entend que les distances des places des sons qui sont sur les deux cordes ne sauraient être égales, comme on se le répète et comme je l'ai dit moi-même dans un passage précédent de ce livre en acceptant ce que répète le vulgaire. Bien au contraire, il faut faire la distance de G à L plus petite que celle de A à G, comme le démontre le calcul. »

Ici Al Farabi rectifie l'accord du *tanbour de Bagdad* suivant ses idées personnelles, toutes imbues de la théorie grecque. Puis il reprend sa description des *ligatures païennes*.

« Quand on arrange cet instrument de la manière susdite, je veux dire si l'on tend la corde BD jusqu'à ce que le son de *motlaq* (à vide) égale celui de G, les sons B, F, H, K deviennent identiques aux sons de G, I, L, N, et les deux sons A et E ne se retrouvent pas sur la corde BD, tandis que M et O ne se rencontrent sur aucune des ligatures de AC; mais il est possible de les produire entre N et C. Les sons qu'on obtient par cet arrangement sont au nombre de huit.

« On peut obtenir d'autres arrangements tant dans le genre varié (en admettant les ligatures à des distances variées comme il l'indique dans ses rectifications) que dans le genre égalisé (en se tenant aux distances égales).

« Si l'on fait le son B pareil à E, le son A sera plus grave qu'aucun de ceux qui se trouvent sur la corde BD, et le son O plus aigu qu'aucun des sons produits par les ligatures de AC; le nombre des sons est alors de sept.

« Un troisième arrangement est de faire le *motlaq* de BD pareil au son I; alors les sons B, F, H sont les mêmes que ceux marqués I, L, N et on obtient neuf sons.

« Ou encore, si on fait pareils les sons B et L, les sons B et F deviennent pareils à L et N; le nombre des sons donnés par cet arrangement s'élève à dix.

1. Abou Nasr Mohammed Al Farabi, dont nous invoquons souvent le témoignage, est né vers 865 J.-C. à Farab, aujourd'hui Outrâr (Turkestan). Il vint de bonne heure à Bagdad, où il étudia l'arabe, la médecine, la logique, la philosophie et la musique. Il vécut et il écrivit la plupart de ses ouvrages à Alep, où il fut revendiqué comme « hôte perpétuel » par le prince Hamdanide Saïf Addaula Ali. Il mourut à Damas en 950 J.-C. Ses écrits sur la musique le montrent tellement admirateur systématique des théoriciens grecs qu'il négligea d'étudier sérieusement ses contemporains, alors que des observations directes sur ce qu'il entendait auraient été autrement utiles que les commentaires et les compilations qu'il a légués à la postérité et où se retrouvent uniquement les théories de Pythagore, d'Aristoxène et autres.

« Enfin, en faisant pareils le sons B et N, on porte le nombre des sons à onze, et c'est là le plus riche des arrangements tant en sons qu'en consonances. »

Tout cela ne satisfait pas Al Farabi, qui ne trouve plus l'intervalle de quarte et les sons que lui donnent les ligatures du luth.

Aussi conclut-il :

« Les ligatures que nous venons d'indiquer s'appellent les *ligatures païennes*, et les airs composés des sons que ces ligatures font naître s'appellent les *airs païens*. C'est qu'on les employait autrefois : mais la plupart des Arabes modernes qui se servent de cet instrument ne font pas usage de ligatures païennes. »

***

Si nous prenons maintenant au pied de la lettre les indications d'Al Farabi relatives au *tanbour de Bagdad*, ce témoin attardé des vieilles traditions musicales, nous trouvons, par l'application de ces mesures, que les cinq intervalles donnés par les ligatures païennes seraient :

$\frac{40}{39}$ = quart de ton diminué.

$\frac{40}{38}$ = demi-ton voisin du limma.

$\frac{40}{37}$ = deux tiers de ton.

$\frac{40}{36}$ = ton mineur.

$\frac{8}{7}$ = ton surélevé.

La seconde corde donnerait à vide la note 40/38 de la première. On en arriverait à établir l'usage des deux gammes modales anciennes qu'Al Farabi doit avoir retouchées d'après ses idées grecques et qui seraient représentées par les séries :

$$\frac{9}{8}\quad\frac{8}{7}\quad\frac{9}{8}\quad\frac{28}{27}\quad\frac{8}{7}\quad\frac{9}{8}\quad\frac{28}{27}$$

$$\frac{9}{8}\quad\frac{8}{7}\quad\frac{8}{7}\quad\frac{49}{48}\quad\frac{8}{7}\quad\frac{8}{7}\quad\frac{49}{48}$$

D'autres indications disséminées dans les musicographes arabes mentionnent que des musiciens notoires ont réalisé des réformes importantes, perfectionné la théorie et la pratique.

Isbahani, dans son *Livre des Chansons*, nous dit notamment que Ibn Mousajah, célèbre musicien nègre de la Mekke, après avoir étudié la musique grecque et la musique persane, en adapta plusieurs airs à des poésies arabes, mais rejeta certaines modulations, floritures, — « *nabarat* » [18], — et certains sons « qui sont étrangers au chant des Arabes ».

Une musique existait donc, fixée au moins jusqu'à un certain point.

On voit que si les documents nous indiquent clairement l'existence d'une musique préislamique, ils nous renseignent fort mal sur sa nature. Ses intervalles paraissent différents des nôtres et diffèrent aussi de ceux des périodes suivantes plus connues. On se la figure très simple, se mouvant sur une échelle peu étendue, une quarte ou une quinte, comme celle qu'on entend encore sous la tente des Bédouins.

Si nous voulions aller plus loin, il nous faudrait nous lancer dans des conjectures fondées sur l'histoire de la péninsule arabique, sur sa géographie et sur l'ethnographie des peuples qui l'habitèrent et s'y mélangèrent. La juxtaposition des tribus nomades et des tribus sédentaires, des Koreichites, des Chaldéens, des Abyssins, des Persans, des Juifs, dut avoir assurément une influence sur l'art musical de ces temps anciens.

A ce moment le — *hidjà* [16], — poésie satirique, existe déjà : le — *ech cha'ir* [19], — le poète, le récite ou le chante devant la tribu assemblée, et nous savons que sa récitation est accompagnée de rites spéciaux, tels que de s'oindre les cheveux d'un seul côté de la tête, de laisser traîner son manteau et de ne porter de chaussure qu'à un seul pied. Ce n'est d'abord que de la pure rime — *sadj'* [20]; — puis apparaît le mètre — *radjaz* [10] — formé de deux longues suivies d'une brève, puis d'une longue. C'est le premier rythme connu, celui qui doit présider aux premiers chants des Arabes[1].

A cette époque la — *qa'ida* [21] — a déjà trouvé sa forme définitive, et de nombreux poètes s'illustrent par des pièces dont le souvenir et une partie du texte sont parvenus jusqu'à nous.

Le — *marthiya* [22], — chant panégyrique des morts, existe aussi, et ce sont les principales vertus des Arabes païens, la vaillance et la générosité, qui forment la base de ces élégies.

Dans les villes du nord du Hedjaz habitent des Juifs qui parlent arabe et chantent à la façon des nomades.

L'influence chrétienne n'est pas sans s'être infiltrée dans les rudiments musicaux de ces divers peuples. La Syrie et la Mésopotamie étaient chrétiennes; le prince de Ghassan à Damas et les Lahmides à Hira avaient adopté la nouvelle croyance. A Hira, à côté des Arabes de la tribu de Tanoukh, qui s'étaient emparés du pays, et des Ahlaf venus de toutes les parties de l'Arabie, les Ibads étaient chrétiens, et il ne serait pas étonnant que, comme on le constate pour les idées religieuses des poètes arabes de ce temps, le christianisme ait influencé les tendances musicales, comme il a influencé les tendances architecturales, soit par des apports concrets provenant de cérémonies du culte et des chants adoptés par les néophytes, soit par une sorte de rigorisme créant déjà une distinction entre le — *Klam el djed* [23], — le chant religieux, et le — *Klam el hazl* [24], — le chant profane.

Mais ces diverses notions ne créent pas une certitude. Elles ne sauraient remplacer ni les documents écrits, ni les témoignages d'une notation qui aurait, comme pour les œuvres de littérature, mis sous nos yeux des fragments de l'art musical préislamique. Nous ne savons rien de précis pour cette époque, et il est probable qu'elle restera obscure.

Tout ce que nous pouvons admettre, c'est qu'une certaine musique existait déjà, qu'elle était pratiquée pour donner une enveloppe mélodique aux poésies des nomades et des citadins, et qu'elle avait des formules et des bases différentes de celles que nous allons rencontrer dans les siècles suivants.

1. Cf. Cl. Huart, *loco cit.*

CHAPITRE II

LES PREMIERS SIÈCLES

I. — Les chroniqueurs.

La disparition du khalifat de Médine et l'établissement de la capitale de l'empire à Damas, dans une ville et une contrée qui héritaient d'une vieille civilisation gréco-syrienne, donnèrent une poussée très sensible à la culture des arts des Arabes.

Les poètes sont nombreux dans l'Irak, dans le Hedjaz, dans la Mésopotamie et la Syrie. La littérature se forme; l'histoire naît; la musique prend dans la vie sociale une place de plus en plus importante au fur et à mesure que l'Islam victorieux étend ses conquêtes dans le monde et crée autour de ses khalifes une civilisation luxueuse et raffinée.

Les poésies de Omar ben Abi Rebia, de la tribu de Qoreïch (mort vers 719 J.-C.), mises en musique et popularisées par les chanteurs, parcoururent tout le monde arabe.

A Damas, le khalife Welid, fils de Yezid, fit venir pour lui, lorsqu'il monta sur le trône, Younous el Katib, « Jonas le secrétaire », qui avait appris la musique de Soraïdj ben Mohriz et d'El-Gharid. Younous chantait et composait; il écrivit un livre de chansons que l'on pense avoir servi de modèle au fameux *Kitab al Aghâni* d'Aboul Faradj el Içfahani.

Ghiyath El Akhtal, poète chrétien, fut recherché par Yezid, fils de Mo'awiya, pour que ses diatribes contre le parti des Ançars de Médine, répandues dans le désert et propagées par les chanteurs à travers les villes de la péninsule, pussent servir le but politique des Omeyades.

C'est l'époque où s'implante dans la poésie le plus simple des mètres prosodiques, le *radjaz* méprisé avant l'Islam.

Les poésies d'un autre poète chrétien, Abdallah ben el Moukhariq, eurent aussi beaucoup de succès. On chanta longtemps le poème qui débute ainsi :

Mes yeux ont versé des larmes à la vue des traces laissées à Hofir,
Qui s'effacent dans la solitude
Tristes comme les versets des Psaumes.

Le khalife Welid était poète, compositeur de musique et chanteur. Il a composé de nombreux airs. Il savait jouer du luth, marquer le rythme sur des timbales, marcher en cadence au son du tambour de basque. Il avait mandé auprès de lui Yahya, le meilleur chanteur de la Mekke, pour prendre des leçons de lui; mais celui-ci, ayant entendu le khalife, aurait demandé à être compris dans les gens de sa suite, tellement il croyait devoir profiter des leçons d'un élève qu'il reconnaissait comme maître.

Sous la dynastie des Abbassides, l'empire musulman étend ses frontières : c'est l'époque de la splendeur et de la gentilité arabes. Mais c'est aussi l'époque où les contacts avec les peuples soumis introduisent dans les arts les influences diverses.

Les Arabes se passionnent pour les auteurs grecs, et nous verrons plus loin que leurs théories musicales portent l'empreinte grecque nettement marquée. Ils recourent aux Persans, auteurs de la révolution qui ramenait les fils d'Abbas sur le trône, et surtout dans la littérature l'influence persane est immense.

Dans le Maghreb ils rencontrent les Berbères. En Sicile et en Espagne, ils en appellent souvent aux vaincus. « Quand un Etat est peuplé de *Bédouins*, — d'Arabes, — il a besoin de gens d'un autre pays pour construire. » C'est Ibn-Khaldoun, l'historien musulman, qui définit ainsi l'inaptitude de l'Arabe à créer des formes d'art personnelles et qui nous explique pourquoi les khalifes employèrent à l'édification des palais et des mosquées les artistes et les ouvriers des peuples tour à tour soumis à l'Islam : Alexandrins d'Egypte, Perses de Ctésiphon, Grecs de Byzance, Syriens ou Libyens des côtes du Levant ou d'Afrique.

Cette affluence et cette variété de collaborateurs a marqué des influences nettes et profondes dans l'art de bâtir. Il n'est pas illogique d'admettre le même fait pour la musique. Comme on le verra plus loin, les artistes en renom de toute provenance sont appelés à la cour des khalifes; les artistes arabes vont s'instruire chez d'autres peuples; les écrivains prennent des exemples et des règles chez les théoriciens plus avancés de l'étranger. C'est de tous ces mélanges et de ces assimilations que se fera la musique arabe des premiers siècles de l'Hégire.

Mais cette musique, par un phénomène que les sociologues n'ont pas de peine à expliquer et qui est déterminé par la valeur sociale de cet art dans tous les temps et dans tous les pays, va prendre tout de suite une importance considérable : elle sera mêlée à la vie intime et à la vie publique des musulmans; elle sera de toutes les fêtes et de toutes les circonstances; les musiciens seront recherchés et honorés par les souverains; l'histoire enregistrera soigneusement leurs faits et gestes; une abondante littérature s'écrira; la musique arabe atteindra sa période la plus brillante.

Il fut un temps où, d'après les auteurs musulmans, l'exécution de la musique était réservée à des femmes de condition servile[1]. Le *Kitab el Aghani* appelle ces professionnelles des *Kiyân* et dit qu'un luxe de la maison de gens riches était d'avoir à leur service des chanteuses. Abdallah, fils de Djôhdars, en possédait deux célèbres qu'il appelait les « deux cigales d'Ad », *Djerad el Had*, et qui se nommaient Youmâd et Youâd. Il en fit présent à son ami Omeyya, fils d'Aboussalt. Elles ont laissé des chants de premier mérite, dit-on, dont les paroles ont été recueillies par leur contemporain.

Les noms de quarante-six chanteuses improvisatrices ayant vécu du temps de Mahomet et sous les quatre premiers khalifes nous sont restés, et les chroniqueurs nous ont transmis des fragments de poésies de leur composition.

Par contre, on ne trouve, chez les mêmes chroniqueurs, le nom d'un chanteur qu'à partir de la première moitié du premier siècle de l'Hégire. Dès ce moment ce ne sont plus les conducteurs de chameaux et les femmes esclaves qui ont mission de

1. Toutes les musiciennes, chanteuses, instrumentistes ou compositrices, étaient des esclaves. Le fait d'être musicienne donnait à une esclave une valeur marchande exceptionnelle et lui assurait une considération immense au point de vue des jouissances qu'elle pouvait prodiguer à ses heureux possesseurs.

Des prix incroyables étaient payés pour elles. Ibn Ranim de Koufah vendit sa chanteuse Robeidah pour 100.000 drachmes (33.000 fr.). Sallamat fut achetée 80.000 drachmes.

On se donnait les esclaves musiciennes en cadeau; elles faisaient partie de l'héritage et du douaire des grands seigneurs.

Les chroniqueurs de l'époque montrent que les qualités recherchées chez elles étaient, par ordre d'appréciation, la beauté, le talent musical et l'esprit. Beaucoup de ces femmes aimèrent réellement leurs maîtres et se dévouèrent pour eux avec une touchante abnégation.

Cf. à ce sujet *Femmes arabes avant et depuis l'islamisme* par le Dr Perron. Paris, 1858.

chanter et de jouer des instruments : dans la floraison de tous les arts et de toutes les sciences la musique est ouverte à tous et prend une place éminente.

***

Ici on ne peut pas ne pas donner un moment la parole aux chroniqueurs qui nous peignent la vie des Arabes, leur existence de luxe et de plaisirs, leur passion pour la musique.

Il y aurait infiniment à glaner, même en nous cantonnant strictement aux choses de la musique, dans le spirituel et attachant MAÇOUDI et ses *Moroûdj edh Dhabab,* « les Prairies d'Or », dans les 21 volumes du *Kitab el Aghâni,* « le Livre des Chansons » d'ABOU'L FARADJ EL IÇFAHANI qui nous apporte le document le plus compendieux sur les poésies arabes qui ont été mises en musique, sur les chanteurs et les chanteuses en renom, sur les compositeurs, leurs querelles et leurs rivalités.

Nous trouverions à glaner aussi copieusement dans le livre anonyme *Kitab Elf Leïla wa Leïla,* « le Livre des mille et une nuits », où sont réunis, sur une trame assez lâche, des contes et des légendes de toutes les provenances et d'époques très diverses, où l'ancienne société musulmane se peint elle-même avec une sincérité incontestable qui va parfois jusqu'au réalisme le plus audacieux.

Nous renverrons à ces sources abondantes le lecteur curieux de se documenter en détails pittoresques sur ces époques lointaines de la vie musicale des Arabes. Nous ferons seulement à ces recueils les emprunts indispensables pour fixer certains points de l'histoire musicale des Arabes et aussi pour mesurer l'importance sociale de la musique dans la civilisation musulmane à partir des siècles des Omeyades et des Abbassides.

Voici esquissée en traits essentiels la galerie des plus célèbres musiciens arabes dont l'histoire a retenu les noms et les gestes.

IÇA BEN ABDALLAH, dit TOUWAYS, « le petit paon » (632-705 J.-C.), qui avait été esclave d'Arwa, mère du troisième khalife Othman ben Affan, était un affranchi de la famille Qoraychite de Mokhzoun. Tout jeune il avait fréquenté des captifs *persans* employés aux travaux publics. A les entendre chanter il avait appris leurs mélodies, suivi le genre et le rythme de leur musique, *qu'il s'assimila au point de l'imiter plus tard dans ses compositions.*

Il ne jouait que du tambour de basque de forme carrée. La tradition veut qu'il ait été le premier parmi les Arabes, depuis l'Islamisme, a donner de la douceur et de la grâce à ses chants et qui fit entendre à Médine des airs soumis à une mesure régulière. Il eut des élèves dont le nom nous est parvenu : Choraïh, Ed Dellâl, Naumât ed-Deha.

AZZÉ-T-EL MEYLA, ainsi nommée à cause de la flexibilité de sa taille et de la grâce de sa démarche, était une affranchie de Médine qui jouait de tous les instruments à cordes et à vent et possédait une voix superbe d'une grande étendue. Elle était élève de la célèbre RAÏKA et chantait le répertoire de sa maîtresse et des anciennes chanteuses SIRIN, ZERNEB, KHAULA. A propos d'Azzé, on trouve dans le *Kitab el Aghâni* une anecdote intéressante.

Azzé et Raïka assistaient à une fête de circoncision dans une famille de Médine. Elles jouèrent du *mizhar* et chantèrent des vers du vieux poète Hassan ben Thâbit, ancien compagnon de Mahomet. Hassan, qui était présent, pleurait d'émotion. Rentré chez lui, il dit à son fils : « Raïka et Azzé m'ont rappelé des choses que mes oreilles n'avaient pas entendues depuis les soirées que j'ai passées, dans le temps du paganisme, avec Djabala, fils d'Aghan, prince de Ghassan. J'ai vu chez Djabala dix esclaves chanteuses, dont cinq étaient *grecques* et chantaient des airs de leurs pays en s'accompagnant sur des lyres; les autres étaient de Hira et chantaient des airs d'Irak. Des chanteurs arabes venaient aussi de la Mekke et d'autres lieux se présenter à lui et solliciter ses bienfaits. Il les écoutait en buvant avec ses amis, assis sur un lit de myrte, de jasmin et de plantes odoriférantes, entouré de vases d'or et d'argent remplis de musc et d'ambre... Il était doux, affable, généreux. Jamais la fumée des vins, altérant sa raison, ne le portait à dire une parole inconvenante ou à faire un acte blâmable. Et cependant nous étions plongés alors dans les ténèbres de l'ignorance. Maintenant l'Islamisme nous a éclairés, et néanmoins vous, jeunes musulmans, vous buvez du vin de dattes et vous ne pouvez en prendre trois verres sans devenir querelleurs et vous livrer à de grossières disputes[2]. »

Azzé fut la première, parmi les femmes de Médine et du Hedjaz, qui composa et chanta des airs bien mesurés. Fort recherchée tant par ses talents que par sa beauté et son esprit, elle mit la musique en vogue à Médine et organisa chez elle des matinées musicales où les amateurs se pressaient pour l'entendre. Le goût passionné des Médinois pour la musique offusqua même certains rigoristes, qui portèrent plainte à l'émir Saïd et accusèrent Azzé de pervertir les croyants par la séduction d'un *art que le prophète avait réprouvé* L'émir envoya chez l'artiste un message lui interdisant de chanter, parce qu'elle faisait tourner la tête aux hommes et aux femmes de la ville. Abdallah ben Djafar (622-699 J.-C.), un des hommes les plus considérables de ce temps par sa naissance et par ses richesses, se trouvait chez Azzé. Il dit au messager : « Retourne vers ton maître et dis-lui que je le prie de faire proclamer dans Médine un ordre ainsi conçu : « Toute personne, homme ou « femme, à qui Azzé a fait tourner la tête, est tenue « de venir nous en faire la déclaration. » Personne n'ayant témoigné, Azzé put continuer en paix sa brillante carrière. Un soir qu'elle avait chanté un air qu'elle avait composé sur des paroles du poète Omar ben Abou Rabià, celui-ci fut tellement ravi de plaisir qu'il déchira ses vêtements et se pâma. Quand il eut repris ses sens, un de ses amis lui dit : « Ce n'est pas à un homme comme toi qu'il convient de s'abandonner à de pareils transports. — J'ai entendu, répondit-il, des accents si délicieux qu'il m'a été impossible de maîtriser mon émotion[3]. »

1. Un dicton disait : « Rien de plus hideux augure que Touwaïs. » En effet les circonstances les plus naturelles de la vie coïncident toujours pour lui avec des malheurs. « Tant que je serai au milieu de vous, disait-il aux Médinois, attendez-vous à voir paraître l'Antéchrist et la Grande Bête de la Terre. Quand je serai mort, vous n'aurez plus rien à craindre. Ecoutez et réfléchissez. Ma mère m'a mis au monde la nuit où mourut Mahomet. Elle m'a sevré le jour où mourut Abou Bekr. Je devins pubère le jour où fut assassiné le khalife Omar, fils de Khatteb. Je me mariai le jour où le khalife Othman fut tué. Il me naquit un fils le jour de l'assassinat du khalife Ali. Y-a-t-il un seul de vous qui me ressemble par les incidents de sa vie? »

2. *Aghâni*, IV, 2, r° et v°.

3. *Aghâni*, IV, 4, r° et v°.

Touways, qui passait cependant pour une méchante langue, disait d'elle après sa mort : « C'était la reine des chanteuses. Son âme était aussi belle que sa figure; sa vertu était au-dessus de tout soupçon. La plus parfaite décence régnait dans les séances musicales qui avaient lieu chez elle. Le silence était strictement exigé de l'auditoire : si quelqu'un parlait ou remuait, il était puni à l'instant par un coup de baguette sur la tête[1]. »

Saïb Khathir, de Médine, était fils d'un captif *persan* et était esclave de la famille de Layth. Il avait appris à chanter en entendant les femmes esclaves dont la profession était de chanter les louanges des morts dans les cérémonies funèbres.

Pendant quelque temps il chanta sans accompagnement et se contenta de marquer le rythme au moyen d'une baguette dont il frappait le sol. Plus tard il joua du luth et fut, dit-on[2], le premier à se servir de cet instrument pour accompagner sa voix et à en jouer avec art. Ayant entendu un esclave *persan* nommé Nochit, chanter des airs de son pays, Saïb composa le premier air arabe d'une facture savante et de rythme lent nommé *thakil* qui ait été chanté dans l'Islam sur les paroles restées célèbres[3] :

« Quels étaient les habitants de ces demeures aujourd'hui ruinées et désertes, dont les vestiges, battus par les vents et la pluie, sont à peine reconnaissables ? »

Admis à chanter devant le khalife Moawiya Ier, qui n'avait aucune idée de la musique et dédaignait les délassements frivoles, il obtint les faveurs du souverain, qui reconnut que le chanteur embellissait la poésie.

A la répression de la révolte de Médine par une armée d'Arabes de Syrie envoyée par le khalife Yejid (683 J.-C.), Saïb était allé, sans armes, au-devant des soldats. Espérant obtenir la vie sauve, il leur dit : « Je suis un chanteur. J'honore votre khalife Yejid, comme j'ai honoré son père. L'un et l'autre ont des bontés pour moi. — Eh bien, chante! » lui dit-on. Il chanta. Un soldat cria : « Bravo! voici ta récompense. » Et il lui plongea son sabre dans la gorge[4].

Abou Othman Saïd Ibn Mouçaddjih était un nègre né à la Mekke. Il avait entendu chanter des ouvriers *persans* venus de l'Irak pour construire des maisons sur un terrain appartenant au khalife Moowiya Ier. Affranchi par son maître en raison de ses dispositions artistiques, il voyagea *en Syrie* et *en Perse* et apprit à jouer de divers instruments et revint dans le Hidjaz. « Il avait choisi[5] dans l'échelle musicale des Grecs et des Persans les sons les plus agréables et rejeté ce qui lui déplaisait dans la musique de ces deux peuples, notamment l'exagération des *nabarât* ou « sauts du grave à l'aigu », ainsi que *certains sons qu'offrent les échelles musicales grecques ou persanes et qui sont restés étrangers à l'échelle arabe.* De ce choix et de cette élimination il forma son système de chant, que tous les artistes s'empressèrent d'adopter. *C'est lui qui a fixé l'échelle de sons du chant arabe et qui le premier en a tiré des mélodies.* »

Ishak Ibn Ibrahim el Mauceli, musicien des khalifes abbassides, qui vivait vers le commencement du IIIe siècle de l'Hégire, disait : « L'artiste qui le premier a fait entendre à la Mekke le chant arabe, tel qu'il existe encore aujourd'hui, est Saïd, fils de Mouçaddjih. » C'est aussi l'affirmation donnée par un autre musicien contemporain d'Ishak, Ali, fils de Hicham, qui reconnaît en lui le premier « qui *ait chanté le chant arabe emprunté aux Persans* ». Ce fait est confirmé par l'auteur du *Kitab el Aghani*, qui répète : « Ibn Mouçaddjih a été le créateur de chant (dans l'Arabie musulmane) : *c'est lui qui le premier a transporté le chant persan dans le chant arabe.* »

La réputation de sa supériorité était telle qu'introduit dans une soirée musicale à Damas où personne ne le connaissait, et ayant entendu une chanteuse célèbre interpréter de façon incorrecte une mélodie de sa composition, il ne put s'empêcher d'intervenir et de chanter lui-même. La chanteuse étonnée se leva vivement de son siège en disant : « Cet homme ne peut être que Saïd, fils de Mouçaddjih. »

Le khalife Abd el Melik voulut l'entendre et lui demanda successivement un — *houda* [25], — chant simple et lent de chameliers, un *houda* de plus vive allure, un — *ghina erroukban* [26] — chant des voyageurs, appelé *nasb*, un peu plus varié que le *houda*, un — *ghina el moutkan* [27], — un chant savant et artistique. Emerveillé, le khalife lui dit : « Va, je ne m'étonne plus que les jeunes te suivent pour l'entendre. » Et il lui fit rendre ses biens qui lui avaient été confisqués.

Il mourut entre 705 et 714 J.-C., sous le règne de Welid Ier.

Moslem Ibn Mouhriz, de la Mekke, était fils d'un affranchi persan de la famille d'Aboul-Khattab. Il avait reçu des leçons d'Ibn Mouçaddjih, et, comme son maître, il voyagea *en Perse* et *en Syrie* et, au retour, continua l'*œuvre d'épuration de la musique arabe* des sons qui ne pouvaient plaire à l'oreille de ses compatriotes. Du mélange des plus agréables et des meilleurs il tira les airs qu'il composa pour des poésies arabes; « les airs étaient délicieux. On n'avait jamais encore rien entendu de semblable à la Mekke[6] ».

Ibn Mouhriz partagea son existence entre la Mekke et Médine, où il avait appris les airs d'Azzé-t-el Meyla. C'est surtout par l'esclave chanteuse d'un de ses amis que ses compositions se répandirent dans le public.

Le *Kitab el Aghani* lui attribue l'invention du *ramal*, chant sur un rythme vif qui resta propre aux Arabes pendant près d'un siècle.

Le *ramal* passa en Perse sous le khalifat d'Haroun er Rachid.

Le chroniqueur attribue au même artiste une réforme importante.

Avant lui chaque air ne comprenait qu'un vers et se répétait autant de fois qu'il y avait de vers à chanter, sans doute parce que chaque vers de la poésie arabe contient une pensée complète. *Ibn Mouhriz, le premier, chanta les vers arabes par distiques,* et son exemple fut vite suivi.

Il mourut vers la même époque qu'Ibn Mouçaddjih (705-714 de J.-C.).

Abou Cab Honayn Ibn Ballouï, appelé « El Hiry » parce qu'il était originaire d'Hira, autrefois capitale de l'Irak arabe, était chrétien. Marchand ambulant de fleurs et de fruits, il fréquentait les maisons des

1. *Aghani*, IV.
2. *Aghani*, II, 134 v°.
3. *Aghani*, II, 184 r°, 185.
4. *Aghani*, II, 185.
5. *Aghani*, I, 194.
6. *Aghani*, I, 62.

chanteurs et des riches seigneurs. Il y entendit chanter, et, doué d'une voix charmante, il se mit à étudier la musique et alla demander des leçons à des professionnels célèbres de Wadi el Cora. Quand il retourna dans l'Irak, il jouait parfaitement du luth et composait des airs d'une excellente facture[1].

Sa fortune fut rapide. Le gouverneur de l'Irak, Khalid, ayant interdit la musique dans toute la province placée sous son autorité, *sous le prétexte qu'elle tendait à corrompre les mœurs,* Honayn se rendit au palais et chanta devant le souverain, en s'accompagnant du luth, des vers qui contenaient des maximes de morale. « A la bonne heure, dit Khalid, je te permets, à toi seul, de chanter, mais à condition que tu ne fréquenteras aucun mauvais sujet, aucun ivrogne[2]. »

Dans la suite Honayn devint le favori et le compagnon de fête de Bichr Ibn Merwan, frère cadet du khalife Abd-el-Mélik et gouverneur de l'Irak.

Honayn était le représentant dans sa province de l'art musical élevé : les autres musiciens ne composaient et ne chantaient que des airs simples, des *nasb* ou des *hazadj* faciles, très peu différents des *nasb*.

Ayant appris qu'Ibn Mouhriz, attiré par ce qui se rapportait de la générosité des amateurs de musique, venait faire une tournée en Irak, il alla au-devant de lui, et, moyennant 500 dinars d'or[3], il le décida à rebrousser chemin.

On lui reprochait un jour d'avoir, pendant les cinquante années de sa carrière, fait une brèche considérable à la fortune des grands, dont il exploitait la générosité : « Eh! mes amis, répondit-il, soyez équitables. Ce que je donne, moi, à mes auditeurs, c'est mon âme, c'est mon souffle. Ai-je tort d'y mettre un haut prix[4]? »

Il mourut à Médine (vers 718 J.-C.) dans un accident au cours d'une fête donnée en son honneur.

DJEMILÉ, de Médine, était une affranchie d'une famille des Benou Babz. Elle fut une des maîtresses de l'art musical et compte parmi ses élèves des artistes qui devinrent célèbres : Mabed, Ibn Souraydj, Ibn Aïcha, Habbaba, Sellamat-el-Cass, Khouleyda, etc. Mabed disait d'elle : « Dans l'art du chant Djemilé est la tige et nous sommes les branches. Sans elle nous ne serions pas des artistes[1]. »

Djemilé racontait que son talent lui était venu en entendant chanter et jouer du luth Saïb Kathir, qui habitait dans le voisinage de la famille de Babz. Bientôt elle se mit à chanter et à composer elle-même; sa réputation grandit vite; on lui amenait tant de jeunes filles esclaves comme élèves que la plupart d'entre elles se retiraient le soir sans avoir pris leur leçon.

Elle avait épousé un affranchi des Benou el Harith, Ibn el Khazradj, et s'établit avec lui dans le faubourg de Soun, dans une maison splendide, avec un domestique nombreux. Tous les musiciens et les poètes de Médine fréquentaient chez elle, et l'auteur du *Kitab el Aghani* donne des détails copieux sur le luxe de ses réceptions, sur la qualité des hôtes qu'elle recevait et qui se dérangeaient pour venir l'entendre.

A une soirée offerte en l'honneur d'Abdallah Ibn Djafar, cinquante jeunes filles couronnées de fleurs et revêtues de riches atours se firent entendre avec elle. « *Jouez toutes ensemble et chantez en chœur avec moi ce même vers et ce même air,* » leur dit-elle; et le plaisir qu'éprouva Abdallah en entendant tant d'instruments et tant de voix féminines alarma sa conscience de musulman. « Je ne croyais pas, dit-il, que l'art pût aller jusque-là. C'est vraiment une séduction qui ravit le cœur et trouble les sens. Voilà pourquoi certaines personnes condamnent la musique[5]. »

Le succès de ses compositions était tel, était si grand, qu'ayant été priée de donner asile à El Ahwas, surnommé El Ardji, autre petit-fils du khalife Othman, un des poètes les plus distingués parmi les Qoraychites, elle écrivit au poète médinois Abou Mohammed Abd Allah, surnommé El Ahwas : « Djemilé a composé un air pour les derniers vers que vous lui avez présentés. Si vous désirez qu'elle leur donne de la publicité et de la vogue en les chantant et qu'elle continue d'être votre amie, réconciliez-vous avec El Ardji et logez-le dans votre maison. » Son vœu fut accueilli.

Ibn Souraydj, M'abed et Malik et tous les musiciens célèbres vinrent à Médine pour se perfectionner à l'école de Djemilé. Un jour que Djemilé avait chanté un air de sa composition sur des paroles du poète Katim Tovy, les assistants s'écrièrent : « C'est un chant digne de David. »

Souvent elle chantait avec eux. « Jouez tous et accompagnez-moi, » leur disait-elle; et *ils jouaient tous ensemble à l'unisson avec elle.*

Darabou bidarbin ouadid [**28**].

Djemilé chantait un air, et ils répétaient en chœur, s'accompagnant en même temps de leurs luths. Les musiciens étrangers étaient dans le ravissement. « Puissent nos confrères mekkois, disaient-ils, adopter Médine pour leur résidence habituelle! Nous partagerons avec eux tout ce que nous possédons. »

M'abed disait en parlant de ces réunions : « Jamais chez aucun khalife, ni chez qui que ce soit, je n'ai passé des moments aussi agréables que ceux-là[6]. »

Quand Djemilé voulut aller faire le pèlerinage de La Mekke, elle partit, dans un équipage magnifique, entourée d'un cortège formé par les musiciens, les chanteurs, les chanteuses et les poètes les plus en vue de Médine, par de nombreux personnages de haute naissance et par cinquante musiciennes esclaves, envoyées pour lui faire honneur par les grandes dames de Médine.

Son voyage fut un triomphe. A la Mekke elle refusa de chanter pour ne pas *mêler à un acte religieux l'exercice d'un acte frivole et profane.* Au retour, elle fut accompagnée par un grand nombre de Mekkois. Les habitants de Médine « de tout rang et de tout âge » vinrent au-devant d'elle et lui firent un accueil triomphal. Pour remercier les uns et les autres Djemilé organisa des séances de musique où se firent entendre, seuls ou deux ou trois ensemble *à l'unisson :* Ibn Monçaddjih, Ibn Mouhriz, Ibn Souraydj, Mabed, Mâlik, El Gharidh, Ibn Aïcha, les deux Nafé, les trois Hodhali, Badih el Malih, Raddja, Touways, Delil, Berd el Fouâd, Noumet ed Dhoha, Hebat Hillah et Fendl; puis les chanteuses Azze-t-el Meylé, Hablaba, Sellamat-el-Cass, Khoulayda, Rabiha, El Fariha, Bulbulé, Lezzet el Aych et Sa'da. Cinquante musiciennes, chacune avec un luth, composaient l'orchestre. Le programme comportait des morceaux de chant, en solo, en duo ou en trio, des reprises de l'or-

1. *Aghani*, I, 126 v°.
2. *Aghani*, I, 277, r° et v°.
3. Le *dinar* est évalué 14 fr. de notre monnaie.

4. *Aghani*, I, 126 v°.
5. *Aghani*, II, 163 v° et 164.
6. *Aghani*, 155, 156.

chestre, *toujours à l'unisson*. Jamais on n'avait vu pareille fête musicale et pareille réunion de tous les artistes en renom de l'Islam.

On pense que Djemilé mourut avant l'avènement de Walid Ier, soit avant 714 de J.-C.

ABOU YAHYA OBAYJ IBN SOURAYDJ était un affranchi de la Mekke, élève d'Ibn Mouçaddjih. Ses débuts furent modestes : il chantait des *nâyeb* dans les funérailles. Lui aussi subit l'influence de la *musique persane*, représentée par des ouvriers qui travaillaient (684 J.-C.) à la reconstruction de la Câba. A leur exemple il ne se contenta plus de marquer le rythme avec une baguette et s'accompagna avec le luth, dont il arriva à jouer très habilement. Le *Kitab el Aghani* dit de lui ce qu'il a dit déjà de Saïb Khâthir : qu'il fut le premier à la Mekke à chanter les vers arabes en s'accompagnant du luth.

Après quelques succès qui le mirent en vue, Ibn Souraydj renonça à sa profession de — *nâyeb* [29] — et s'attacha à composer des airs d'un style grave et noble dans les différentes espèces de rythme du genre — *eth thakil* [30] — ou lent. Piqué de voir un de ses élèves, El-Gharidh, affranchi d'Abd el Melik, l'égaler dans ce genre de production, il s'adonna quelque temps aux — *hazaj* [14], — airs tendres et faciles, et aux — *ramal* [31], — mélodies vives et agitées. Plus tard il revint au genre sérieux par une composition en rythme *thakil second* sur des paroles du poète Omar, composition qui fut mise au premier rang des chefs-d'œuvre de la musique arabe et consacra le triomphe de son auteur. Il avait l'habitude de chanter le visage voilé et de marquer la mesure avec un bâton.

Ayant été atteint de douleurs rhumatismales, *il se crut puni par Dieu pour avoir consacré sa vie à un art profane* et renonça quelque temps à la musique pour les pratiques d'une austère dévotion. Mais il ne tarda pas à reprendre sa vie d'artiste, obtint entre tous les artistes les plus renommés le prix de chant consistant en une *bedra* de 10.000 dirhams, fut appelé à Damas par le khalife Walid, où il reçut de très grands honneurs et des largesses considérables.

Pour essayer l'effet de sa voix sur un grand nombre d'hommes rassemblés, il se mit, un jour, à chanter, au moment où le cortège de pèlerins revenant de Mina défilait devant Ibn Amir. A l'instant la tête de la colonne s'arrêta : la queue continuant d'avancer, il y eut une telle foulée et un tel encombrement que les pèlerins montaient les uns sur les autres et que plusieurs personnes faillirent étouffer. Ibn Souraydj, à cette vue, se tut, et la colonne se remit en mouvement.

Le *Kitab al Aghani* raconte qu'au moment où il sentit sa fin approcher il déplorait de ne laisser à sa fille aucune fortune. Celle-ci lui répondit : « Ne crains rien, mon père. Ma mémoire fidèle a retenu tous les airs que tu as composés. Ils seront mon patrimoine. » En effet, sa fille se maria à Saïd Ibn Maçoud el Hodhali, qui apprit d'elle le répertoire de son père et obtint dans la suite beaucoup de succès[1].

Ibn Souraydj mourut vers 726 J.-C., âgé de 85 ans.

ABOU ABBAD M'ABED IBN WABB a laissé la réputation de prince des chanteurs de Médine. Un poète a dit : « Touways et après lui Ibn Souraydj ont été d'habiles artistes; mais la prime du talent appartient à M'abed. » Cependant on raconte d'autre part que M'abed, plus modeste, aurait souvent reconnu la supériorité d'Ibn Souraydj. Quand on lui apprit la mort de ce dernier, il s'écria : « Me voici aujourd'hui le premier des chanteurs arabes. — Eh quoi ! lui dirent ses amis, ne l'es-tu pas depuis longtemps? — Non, répliqua M'abed, je ne l'étais pas tant qu'Ibn Souraydj vivait[2]. »

C'était un mulâtre affranchi. Après avoir gardé les moutons et fait le commerce pour ses maîtres, il prit des leçons de Saïb Khathir, du Persan Nachit et de Djemilé.

Il commença à se produire vers 689 J.-C. et acquit tout de suite une virtuosité telle, qu'à la Mekke aussi bien qu'à Médine, dans les palais comme sous la tente des pauvres fellahs, à en croire les nombreuses anecdotes des chroniqueurs, les effets de sa voix tenaient de l'enchantement.

Pour établir une comparaison entre son art et celui d'Ibn Souraydj, il disait : « Ibn Souraydj cultive le gracieux et léger; moi, je me suis voué au genre large et grandiose. Je marche à l'Occident, lui à l'Orient; nous ne saurions nous rencontrer. »

Ayant chanté devant le khalife Yézid II un air de sa composition dans le rythme *ramal accéléré*, celui-ci le lui demanda jusqu'à trois fois. Puis, transporté, il se leva impétueusement et cria aux femmes esclaves placées derrière un rideau : « Venez toutes et faites comme moi. » Il se mit à tourner sur lui-même en circulant autour de la salle et déclamant des vers d'amour. Les femmes tournaient avec lui. Enfin Yézid tomba, et les femmes s'abattirent sur lui[3].

Sous le règne d'Hicham, M'abed, qui jusque-là avait pu témoigner en justice, *malgré sa profession de chanteur*, en considération de la régularité de sa conduite, s'associa aux débauches du prince Walid, neveu du khalife; il perdit l'estime de beaucoup de ses compatriotes, et son témoignage ne fut plus accepté par le cadhi.

Walid, étant monté sur le trône, associa M'abed à toutes les fêtes du palais. Ce souverain manifestait lui aussi son émotion musicale de façon bizarre. Quand le chant de M'abed finissait, le khalife se dépouillait vivement de son manteau et se précipitait dans un bassin d'eau ou de vin parfumés, plongeait, se redressait, sortait de l'eau, revêtait de nouveaux habits et recommençait à chaque nouvelle mélodie qui avait le don de lui plaire. Par contre, sa générosité était grande. Le premier jour où il entendit M'abed, il lui fit compter 12.000 pièces d'or[4]. A un autre chanteur nommé Atarrad qui avait assisté aux plongeons du souverain il abandonna les robes d'étoffe précieuse brodées d'or dont il se revêtait après chaque plongeon, avec une somme de 1.000 pièces d'or[5].

Cinq des chansons de M'abed restèrent particulièrement célèbres sous le règne de Walid II et portèrent le nom de *m'abedyat*.

M'abed mourut à la cour de Damas vers le commencement de 743 J.-C. Une chanteuse célèbre, Sellamat el Cass, tenait un bout du brancard et chantait l'affliction de tous sur un air de rythme *thakil second* que son maître lui avait enseigné. Le khalife et son père, vêtus de tuniques et de manteaux très simples, marchaient devant le cercueil[6].

1. *Aghani*, I, 8 v°.
2. *Aghani*, I, 45, 52 v°.
3. *Aghani*, I, 24.
4. *Aghani*, I, 11, r° et v°.
5. *Aghani*, I, 200, r° et v°.
6. *Aghani*, I, 8, r° et v°.

Mohammed Ibn Aïcha, de Médine, était l'enfant naturel d'une coiffeuse nommée Aïcha. Il fut élève de Djemilé et de M'abed. Sa voix était très belle. Ses chants commençaient toujours d'une manière brillante qui avait créé le proverbe : « C'est beau comme le début d'un chant d'Ibn Aïcha. »

Très orgueilleux de son talent, vaniteux même en présence des princes et des khalifes, il n'admettait pas qu'il fût besoin de lui dire bravo, et une version de la légende prétend qu'il fut victime de cette prétention : parce qu'il avait refusé de bisser un morceau sur la demande d'El Ghanir, neveu du khalife Walid II, il aurait été précipité du haut d'une terrasse du palais de Dhou-Khouchb, vers 743 de J.-C.[1].

Malik Ibn Abou Samh, de Médine, était né dans les montagnes des Benou Tay, d'une famille noble, mais pauvre.

Hamza, gouverneur de Médine, ayant reconnu ses dispositions pour la musique, le confia à M'abed. Mâlik devint bientôt l'égal de son maître, pour lequel il professa toujours un grand respect. Quand il chantait les mélodies de M'abed, il mesurait et divisait chaque période rythmique exactement comme lui, plaçant les éclats de voix, les sauts de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu aux mêmes endroits. Mais il ne chantait que les airs sans paroles, sa mémoire ne lui permettait pas de retenir les vers. Il mourut octogénaire vers 754 de J.-C.

Il laissait une réputation de chanteur de premier ordre, ainsi qu'en témoigne Ishak, fils d'Ibrahim el Mauceli, le plus grand musicien du temps des Abbassides, qui avait coutume de dire : « Quatre hommes ont excellé autrefois dans l'art du chant : deux Mekkois, Ibn Mouhriz et Ibn Souraydj ; deux Médinois, M'abed et Mâlik[2]. »

Sellamat el Cass, de Médine, était une esclave métisse qui avait reçu une éducation fort soignée et composait des vers charmants. Élève de Djemilé, M'abed, Ibn Aïcha et Mâlik, elle devint bien vite une cantatrice remarquable. Sa sœur Reyya fut aussi une artiste renommée.

Un nouveau gouverneur de Médine, Othman ben Haïiam el Mourri, cédant à la pression des rigoristes musulmans et des grands chefs des Koreïchites et des Ansarides, avait fait proclamer l'expulsion de tous les chanteurs et chanteuses de la ville. « Il n'est rien de plus bas et de plus répréhensible que la musique, rien qui énerve davantage le sentiment de l'honneur rien qui réussisse mieux à détruire la noblesse d'âme, la dignité de l'homme, rien qui déprécie plus considérablement la considération. »

C'est en ces termes qu'Abd el Melik appréciait la musique et les musiciens. Les mêmes insinuations présentées à Othmann l'amenèrent à bannir de la Ville Sainte le chant et la débauche.

Cependant le poète Ibn Ali Atik conduisit les deux sœurs chez l'émir, et Sellamat charma celui-ci par son talent, son instruction, ses manières distinguées, au point que l'édit fut rapporté.

Vendue à la mort de son maître au prince Yezid, qui monta sur le trône en 720, Sellamat partagea les faveurs du khalife avec une autre esclave, Habbaba, chanteuse distinguée, habile joueuse de luth, plus belle que Sellamat, mais d'un talent musical inférieur.

1. *Aghani*, I, 108.
2. *Aghani*, I, 40 v°.

Habbaba mourut en 723 J.-C., étouffée, dit-on, par un grain de grenade. Yezid la pleura trois nuits et trois jours et mourut de chagrin quinze jours après elle.

Sellamat el Cass vécut longtemps encore dans le palais des successeurs de Yezid.

Younis el Câtib était un Persan affranchi qui était chargé, à Médine, des fonctions de rédacteur dans une administration publique, d'où son surnom « le secrétaire ».

C'était un poète assez distingué, bon chanteur de second ordre, musicien fort instruit. Il avait pris des leçons de Ibn Mouhriz, d'Ibn Souraydj, d'El Gharidh et surtout de M'abed, dont il chantait les airs avec beaucoup de succès.

Il est célèbre pour les airs qu'il composa sur des madrigaux du poète Ibn Rohayma en l'honneur d'une jeune beauté de Médine, Zeyneb, fille d'Icrima. Ces chansons furent appelées les *Zeynebyat ;* mais la famille d'Icrima, indignée de voir chansonner la jeune fille, obtint du gouverneur l'ordre de faire appliquer 500 coups de fouet au poète et au musicien. Ceux-ci, prévenus, s'enfuirent de Médine, où ils ne revinrent qu'après l'avènement de Yezid II.

Younis el Catib a, devant l'histoire, le mérite d'avoir été le premier à faire *un recueil de chansons arabes* agrémenté de notices sur les auteurs des airs. Abou'l Faradj Isfahâni dit que cet ouvrage était très estimé et faisait autorité en la matière. On pense que le livre de Younis aura servi de modèle au *Kitab el Aghani.*

Abou Yahya Hakem el Wâdi était fils d'un barbier de Wâdi el Cora. Après avoir appliqué l'héritage de son père à des entreprises de transport d'huile, il prit des leçons de musique d'Omar el Wâdi et ne tarda pas à devenir un chanteur et un compositeur distingué. Il ne jouait pas du luth; il s'accompagnait seulement du *def*[3].

Walid II le prisait beaucoup et le comblait de cadeaux et d'argent. Pendant les règnes éphémères ou agités de ses successeurs, les musiciens eurent peu d'accès à la cour et chez les grands. Hakem languit dans l'obscurité. Mais avec le règne d'El Mansour sa vogue reprit, les richesses lui vinrent en abondance, et il éclipsa tous les autres musiciens.

Il excella surtout dans le *hazadj,* mélodie de rythme vif adaptée le plus souvent à des paroles de galanterie légère et que le commun des auditeurs appréciait davantage que les diverses espèces du genre *thakil,* plus sérieux et plus lent. A son fils qui lui reprochait un tel emploi de son talent il répondait : « J'ai chanté trente ans le *thakil,* et je gagnais à peine de quoi subsister. Depuis moins de trois ans que je chante le *hazadj,* j'ai gagné plus d'argent que tu n'en as vu de ta vie[4]. »

Le vizir Yahia le Barmécide disait : « Je remarque dans Hakem une qualité particulière. Tous les autres chanteurs, quand ils répètent un air qu'ils ont entendu plusieurs fois, le modifient plus ou moins par des additions ou des omissions. Hakem seul répète un air exactement tel qu'il l'a entendu chanter. » On rapporta cet éloge à l'artiste, qui expliqua : « Cela tient à ce que les autres musiciens boivent, tandis que moi je ne bois pas[5]. »

3. *Aghani*, II, 33, r° et v°.
4. *Aghani*, II, 36.
5. *Aghani*, II, 36.

Haroun er Raschid le tenait dans une grande admiration. Quand Hakem voulut quitter la cour de Bagdad, le khalife lui donna un mandat de 300.000 dirhams sur son frère Ibrahim, gouverneur de Damas. Celui-ci, charmé de voir arriver chez lui un artiste d'une telle réputation, lui compta 299.000 dirhams, expliquant qu'il ne « siérait pas qu'il lui offrît un présent égal à celui du khalife ».

Hakem mourut à l'âge d'environ 80 ans, en 798 de J.-C. Sa dernière composition fut un air sur une poésie qu'un poète de la Mekke lui avait envoyée pour lui exprimer combien tous ses amis désiraient voir revenir à la santé un artiste « qui avait fait les délices de la société par la beauté de son talent[1] ».

SYÂT, de la Mekke, affranchi de Khozâa, se distingua comme chanteur, compositeur et instrumentiste. Il enseigna le luth et le chant et transmit particulièremeet à Ibn Djami et à Ibrahim el Mauceli la musique des grands maîtres du siècle des Ommeyades.

Le *Kitab el Aghani* raconte qu'un mendiant médinois, Abou Rihana, l'ayant vu passer, le supplia un jour de chanter l'air qu'il avait composé sur certaines paroles d'amour. Syât complaisamment chanta l'air demandé. Abou Rihana transporté déchira sa tunique et se trouva tout nu. A une deuxième mélodie son enthousiasme fut tel qu'il se frappa le visage d'un violent coup de poing et tomba évanoui. Comme on lui reprochait d'avoir perdu son unique vêtement : « Bah! répondit le mendiant, de jolis vers chantés par une voix mélodieuse me procurent plus de chaleur que ne pourrait m'en donner l'étuve du khalife[2]. »

Syât alla s'établir à Bagdad sous le khalifat d'El Mohdi et y obtint de grands succès.

Il chantait accompagné d'un joueur de flûte qui suivait le chant et d'un joueur de luth qui marquait le rythme des airs.

Sentant venir sa mort, il recommanda à ses élèves ses soixante meilleurs airs, les priant de n'y rien changer et de ne pas se les attribuer.

Il mourut en 785 de J.-C.

ISMAÏL IBN DJAMI, de la Mekke, fut un chanteur et compositeur célèbre. Il descendait d'une noble famille Qoraychite. Il était très pieux, car la légende veut que son front ait été usé par la fréquence de ses prosternations, mais aussi très ami du vin et des plaisirs. A Bagdad, où il avait suivi son maître Syât et où il était en rivalité avec Ibrahim el Mauceli, il faillit recevoir 500 coups de fouet pour avoir contrevenu à la défense du khalife de faire de la musique et de boire avec les princes Mouça et Haroun. El Mahdi le chassa, se contentant de lui dire : « *Quelle honte pour un Qoraychite comme toi d'exercer la profession de chanteur[3] !* »

Ibn Djami revint à Bagdad à l'avènement de Mouça el Kadi, qui le combla de présents et lui donna notamment 30.000 pièces d'or pour une séance de musique où il lui avait chanté des morceaux vifs et légers. Ces générosités n'empêchèrent pas Ibn Djami, qui avait la passion du jeu et la manie de collectionner des chiens de toutes les races, de se trouver dans le dénuement le plus complet quand Haroun succéda à son père. Il partit pour Médine avec quatre dirhams en poche. Là il rétablit bien vite sa fortune. On raconte que pour avoir chanté devant l'épouse du khalife, la princesse Oumm Djofar, surnommée *Zobeydé*, « petite crème », il reçut de celle-ci autant de fois 100.000 dirhams qu'il y avait de vers dans une poésie exprimant le bonheur des amants.

La voix d'Ibn Djami était belle, surtout quand il était affligé. Le khalife imagina, au milieu d'une séance musicale, de lui faire savoir que sa mère était morte. Ibn Djami se mit à chanter une élégie d'une voix si vibrante de douleur et avec une expression si admirable que le khalife et les assistants furent transportés d'émotion : les jeunes pages se frappaient la tête contre les murs. Cette expérience valut à l'artiste 10.000 pièces d'or[4].

Ibn Djami se réveilla un jour en sursaut en disant à son fils : « Prends ton luth et accompagne-moi. Un génie m'est apparu pendant mon sommeil et vient de me faire entendre un air que je crains d'oublier. » Il chanta l'air plusieurs fois pour le fixer dans sa mémoire : c'était un *ramal* charmant, le meilleur de tous ceux de son répertoire. On l'appela « l'air du djinn[5] ».

Quelqu'un ayant dit qu'Ibn Djami n'observait pas toujours la mesure en chantant, Ibrahim el Mauceli, un de ses concurrents pourtant, s'écria : « Impossible! Depuis trente ans il ne marche, ne parle, ne tousse qu'en mesure. Comment pourrait-il manquer à la mesure en chantant[6]? »

Ibn Djami mourut vers 803 de J.-C.

IBRAHIM EL MAUCELI, issu d'une noble famille persane, naquit à Coufa en 743 de J.-C. Contrarié dans une vocation musicale irrésistible, il s'enfuit à Mossoul, où il apprit à chanter; puis alla à Rey se perfectionner dans la musique arabe et persane. Fixé à Bagdad, il reçut de Syat des leçons de chant et de luth et parvint de bonne heure à une notoriété de premier plan.

Le khalife Mouça el Hadi le combla de bienfaits; il lui donna en une seule fois 150.000 pièces d'or. Son frère et successeur Haroun continua ces fastueuses libéralités et se l'attacha au point que l'artiste fut surnommé *El N'edim*, « le commensal ».

Un jour qu'Ibrahim chantait accompagné par Zalzal sur le *zamr* et par Barsouma sur le *luth*, le khalife transporté s'écria : « O Adam! si tu pouvais entendre ceux de tes enfants qui sont à cette heure en ma présence, certes, tu jouirais comme moi! » Puis, modérant son enthousiasme par une pensée de dévotion, il dit : « J'en demande pardon à Dieu[7] ! »

Mansour Zalzal, dont nous venons de citer le nom, beau-frère d'Ibrahim, était l'inventeur des luths appelés — *chababit* [32] — (à cause de leur forme semblable à celle du poisson — *chebbout* [33]).

Avant lui les Arabes se servaient de luths pareils à ceux des Persans.

Ibrahim ramassa une fortune immense. Au dire de son fils Ishâk, il aurait reçu 24 millions de dirhams soit de la générosité de ses auditeurs, soit comme prix

1. *Aghani*, II, 36.
2. *Aghani*, II, 12.
3. *Aghani*, I, 319; II, 39.
4. *Aghani*, II, 40 v°.
5. *Aghani*, II, 38. Une pareille anecdote est mise sur le compte d'Ibrahim (V. plus loin).

Sa sœur Asmâ lui demanda un jour d'entendre un air de sa composition qu'il avait refusé d'exécuter devant Moukharik, un de ses concurrents.

« Chère sœur, dit Ibrahim, je ne puis rien te refuser, mais apprends que c'est Iblis lui-même (le diable) qui m'en a révélé la mélodie et l'accompagnement; et lorsque je l'ai répété devant lui, il m'a serré dans ses bras avec ces mots : « Désormais près de moi vole et je suis avec toi. »

6. *Aghani*, II, 39 v°.
7. *Aghani*, I, 333 v°.

des esclaves musiciennes qu'il avait instruites dans l'art du chant[1].

Il y avait chez lui jusqu'à quatre-vingts jeunes filles mises en dépôt par ses amis pour apprendre quelques-uns de ses airs.

Les esclaves chanteuses étaient autrefois prises uniquement parmi les négresses ou les mulâtresses; Ibrahim fut le premier à former au chant des esclaves blanches, qui obtinrent tout de suite des prix très élevés.

Comme artiste, Ibrahim n'a été surpassé que par son fils Ishâk : M'abed avait excellé dans le *thakil*, Ibn Souraydj dans le *ramal*, Hakem dans le *hazadj;* Ibrahim fut surtout remarquable dans le *mâkkouri*, qui est la même chose que le « léger du lent second ».

Son oreille était excessivement délicate. Sur un groupe de trente jeunes filles qui jouaient du luth à l'unisson il distinguait le son d'une corde fausse et désignait la joueuse à qui appartenait l'instrument mal accordé.

Ibrahim et son fils Ishac, partisans des vieilles traditions et des méthodes de M'abed, représentants autorisés d'une sorte d'*école classique*, eurent à lutter à la cour d'Haroun contre les représentants de l'école qui se pourrait appeler *romantique*, soutenue par Ibn Djami, un concurrent et rival, et par Ibrahim Itn a Mâhdi, fils et frère du khalife, qui appuyait ces innovations de son autorité royale. (Voir plus .oin.)

Il mourut en 806 de J.-C.

Il avait composé 900 airs, parmi lesquels son fils Ishac en regardait 300 comme des chefs-d'œuvre, 300 de bonne facture et 300 des bagatelles sans importance : ces derniers furent retranchés par le fils du répertoire du père.

Abou Mohammed Ishak Ibn Ibrahim el Mauceli a joui chez les Arabes d'une réputation extraordinaire, dont nous avons retrouvé les traces chez des vieux musiciens du Caire, d'Alger et de Tunis. Versé dans toutes les connaissances, poète, chanteur, instrumentiste, compositeur, il passe pour avoir « frayé la voie et aplani les difficultés de l'étude de la musique ». L'unanimité des témoignages de ses contemporains et des chroniqueurs le proclame « le premier maître de l'art ».

Il était né en 767 de J.-C. et avait reçu des leçons de son père, de Mansour Zalzal, de la chanteuse Atiké, fille de Chahdé.

Comme son père, il fut comblé de présents, mais il usa de sa fortune plus judicieusement.

Il avait formé une bibliothèque des plus considérables de Bagdad.

Très jaloux de la propriété de ses œuvres, il ne consentait qu'avec beaucoup de peine à les apprendre aux jeunes filles esclaves de sa maison et à ses élèves les plus dévouées. La belle Dimm, esclave d'Ishâk, raconta à Mohammed ben Aammâ'd qui lui demandait quelque mélodie apprise directement de son maître, qu'aucune de ses esclaves n'avait jamais rien appris de lui ou par lui. Il leur transmettait ses compositions par l'entremise de ses amis. Une seule fois Dimm, par un stratagème, entendit Ishâk travaillant à sa cantilène « La nuit ne veut pas finir... » et crut devoir lui montrer le lendemain la fidélité de sa mémoire. Le maître se mit en colère et lui en tint rigueur pendant quelque temps. Ayant été invité par le khalife El Motoça à enseigner un air à divers chanteurs qui étaient auprès de lui, Ishak l'entremêla de tant de *zewaïd*, « fioritures », que ceux-ci ne purent pas arriver à le retenir[2].

El Wathik, successeur d'El Motaça, disait de lui : « Quand j'entends chanter Ishak, il me semble qu'un nouvel éclat est ajouté à ma puissance. » Ce khalife lui avait permis de se vêtir comme les hommes de loi et de s'asseoir dans sa société parmi les personnages admis à boire et à converser avec le souverain.

Voici une anecdote précieuse à retenir.

L'émir Mohammed, petit-fils de Mossâb, adressa un jour à Ishak cette question :

« Si l'on ajoutait au luth *une cinquième corde*, pour obtenir le son aigu que tu appelles le dixième et dernier de l'échelle, quel serait l'endroit de cette cinquième corde qui donnerait ce son? »

Ishak ne put répondre et dit à un de ses amis : « Cet homme m'a fait une question que tu as entendue. Il n'est pas assez instruit pour avoir eu spontanément une pareille idée. Elle lui aura été suggérée par quelque passage de livre ancien dont il aura eu connaissance. J'ai appris qu'il emploie des interprètes à lui traduire des ouvrages grecs sur la musique. Si tu peux avoir communication du travail de ces interprètes, je te prie de m'en faire part. » Ishak mourut avant d'avoir obtenu le renseignement[3].

« Il est vraiment étonnant, dit à ce sujet le *Kitab el Aghani*, qu'Ishak, sans avoir ni lu ni connu aucun des écrits de l'antiquité sur la musique, ait, par la seule force de son génie, deviné la théorie musicale développée dans les œuvres d'Euclide et autres savants antérieurs ou postérieurs à ce grand mathématicien, théorie qui était le fruit des méditations de plusieurs siècles. Aussi peut-on dire qu'Ishâk est, par rapport aux autres musiciens arabes, ce que la mer est aux ruisseaux, ce que le ciel est à la terre[4]. »

Le même livre dit plus loin :

« C'est lui qui a régularisé et fixé la nomenclature des tonalités et des rythmes de la musique arabe. Dans le livre de chants qu'il a composé, il classe les airs par rythmes, et, dans chaque rythme, par tonalités. Il commence par le rythme *thakil premier* (lent), qu'il divise en deux sortes : le *thakil premier proprement dit* et le *thakil premier moyen.* Dans chacune de ces deux sortes il donne d'abord les airs qui, joués sur le luth, exigent l'emploi du doigt annulaire, c'est-à-dire dont les tonalités sont : 1° par la corde à vide dans le — *medjra* [**34**] — (parcours) de l'annulaire; 2° par l'annulaire dans son propre *medjra;* 3° par l'index dans le *medjra* de l'annulaire.

« Il place ensuite les airs dans lesquels le doigt médius est employé et qui appartiennent aux tonalités : 1° par la corde à vide dans le *medjra* du medius; 2° par le médius dans sa propre *medjra;* 3° par l'index dans le *medjra* du médius. Puis il passe successivement à tous les autres rythmes, toujours dans le même ordre de tonalités.

« Ce livre est un modèle de méthode et de clarté.

1. *Aghani*, I, 319 v°.
2. *Aghani*, I, 347 v°.
3. *Aghani*, I, 338 v°, 339.

C'est une habitude ancienne des poètes et des musiciens arabes. Zoheir ben Ali Solmâ de la tribu des Mouzinâ, un des premiers poètes de l'Islam et un des créateurs de la *qaçida*, avait coutume d'intercaler des mots inintelligibles dans ses poésies si quelqu'un, dans l'auditoire, lui paraissait suspect de pouvoir retenir des vers.

Les musiciens arabes procèdent souvent encore de la même façon s'ils constatent autour d'eux la présence d'un confrère ou concurrent.

4. *Aghani*, I, 338 v°, 339.

« Les ouvrages du même genre écrits par d'autres musiciens sont bien loin d'offrir cette précision, cette sûreté d'indication. Par exemple Yahia, le Mekkois, le doyen des artistes de son temps, compositeur fécond et estimable, qui enseignait à Ibn Djâmi, à Ibrahim el Mauceli, à Ishâk, des airs du Hedjaz, Yahya, dis-je, a fait un recueil de trois mille chants anciens, auxquels son fils Ahmed a joint neuf mille chants plus modernes. Eh bien, ce riche recueil, très répandu dans le public, fourmille d'erreurs grossières en ce qui concerne les tonalités, les doigts qui les caractérisent étant presque partout confondus. Mais ce qui doit surprendre, c'est qu'un élève d'Ishâk, Amr Ibn Bâna, qui a rédigé aussi un livre de chants, y désigne les rythmes par des dénominations surannées et ne fournit pour les tonalités que des indications incomplètes, tout à fait insuffisantes[1]. »

Le chroniqueur rapporte aussi, d'après Mohammed Ibn Haçan, un contemporain d'Ishâk, que la plupart de ses compositions commençaient par des sons élevés dans lesquels la mélodie se balançait quelques instants pour descendre peu à peu vers les sons bas, remonter, redescendre et remonter encore, passant alternativement du *forte* au *piano* et du *piano* au *forte*, « ce qui est la perfection de l'art ».

La voix d'Ishâk n'était pas très belle, aussi fut-il le premier, parmi les Arabes, à se servir du — *takhnith* [35] — (voix de fausset); mais son habileté était si grande et son goût si sûr qu'il éclipsait les chanteurs doués du plus bel organe.

Il connaissait si bien la valeur des intervalles musicaux et les divisions des cordes, qu'il pouvait jouer les morceaux les plus difficiles sur un luth désaccordé. Il expliquait cette précision de son oreille et de son doigter en disant qu'il avait travaillé dix ans pour connaître et graver dans sa mémoire les sons que donnent toutes les parties des cordes, de manière que les places des sons lui soient aussi familières dans l'étendue entière de la table que sur les touches. « C'est là, lui dit le khalife, un art qui mourra avec toi. » Et ce compliment fut agrémenté d'un cadeau de 30.000 dirhams.

Ishak mourut en 850 de J.-C., honoré des regrets du khalife El Motewakil, qui déclara : « Depuis qu'il n'est plus, l'empire est privé d'un ornement et d'une gloire. » Ayant appris par la suite la mort d'Ahmed Ibn Iça, son ennemi redoutable, dont les entreprises contre son frère l'avaient beaucoup inquiété, le khalife s'écria : « Grâce à Dieu! voici une compensation qui m'est accordée pour la perte que j'ai faite d'Ishâk[2]. »

Ibrahim, fils de Mehdi et petit-fils du second khalife abbasside Abou Djafar Mansour, s'il n'appartient pas exclusivement aux musiciens professionnels, n'en a pas moins laissé le souvenir d'un prince passionné pour la musique et d'un chanteur émérite[3]. Un dicton qui courait les rues de Bagdad et qu'on rencontre à chaque page de l'*Aghani* dit : « Jamais, avant ni après la prédication de l'Islam, on n'a entendu deux chanteurs comparables à Ibrahim et à sa sœur Oleyyah. »

Sa passion pour la musique et pour les musiciens lui valut des critiques assez vives de la part des puritains musulmans. Le poète Bechar ben Dourd, d'autres disent Bechar ben Zaïd, lui décocha une épigramme mordante qui contient ces vers : « Peuple arabe, c'en est fait du khalifat : cherchez le vicaire du Prophète au milieu des luths et des hautbois. »

Tour à tour avare et prodigue, jaloux du succès de ses confrères, discutable comme homme et comme prince, il fut surtout un admirable chanteur. On va jusqu'à prétendre qu'il pouvait chanter, « d'abord à l'unisson de son instrument, puis à l'octave supérieure, puis dans le ton de la corde grave, enfin à l'octave basse ».

« Dès que la voix d'Ibrahim se faisait entendre, rapporte le savant astronome Mohammed Ibn Mouça Mouneddjim[4], tout ce qu'il y avait au palais de gens de basse condition, valets, esclaves, ouvriers, artisans, tous, jusqu'au moindre manœuvre, quittaient leur besogne et s'approchaient haletants, l'oreille tendue, pour ne pas perdre une note de son chant. Finissait-il, un autre chanteur prenait-il sa place, tout ce peuple retournait au travail, sans se soucier de l'entendre. Je ne saurais donner un exemple plus frappant de son talent que ce charme exercé sur des natures rudes et rebelles à toute éducation. » Le même auteur attribue à Ibrahim l'exploit d'Orphée : le lion et les tigres de la ménagerie du khalife, en l'entendant chanter, « tendaient le cou, se rapprochaient peu à peu et finissaient par appuyer leur tête sur les barreaux de la cage; le chant fini, ils se retiraient au fond ».

Ibrahim était aussi un excellent instrumentiste. « Il fut un des hommes les plus instruits dans l'art des sons, dans le jeu des instruments à cordes et dans le rythme[5]. »

Mais tout l'intérêt historique de sa personnalité est plutôt dans la guerre à outrance que se livrèrent Ishâk et lui et qui mettait en présence deux écoles, celle des traditionnalistes considérant comme criminelle toute atteinte portée au chant ancien, et celle des novateurs qui assujettissaient à leur caprice les règles les plus formelles de la musique de leurs prédécesseurs.

Ibrahim abrégeait ou simplifiait souvent à sa convenance les passages difficiles des vieux airs, et si on le lui reprochait, il répondait : « Je suis roi et fils de roi. Je chante au gré de ma fantaisie ce qu'il me plaît de chanter; » ou encore : « Je compose pour ma gloire, et non pour mon intérêt; je chante pour moi, et non pour les autres : d'ailleurs, en tout cela je ne consulte que ma volonté. »

A un ami qui l'entendait chanter un air de M'abed, déclarant qu'il n'avait jamais entendu l'auteur interpréter ainsi son œuvre, il répondit : « Tu dis vrai, mon cher, il y a dans cette musique des difficultés que j'escamote; le vieux M'abed était plus habile que moi, et je n'ai pas la moitié de son talent. »

Le rédacteur de l'*Aghani* déplore vivement les tendances peu respectueuses des novateurs[6].

« Ils ont été encouragés, dit-il, dans cette voie par les amateurs qui craignent le travail et rejettent les airs graves, les périodes majestueuses, parce qu'ils ne sauraient les reproduire; par les ignorants qui ne veulent pas donner à l'étude du chant tout le temps et les efforts qu'elle exige. Telle est l'origine de l'évolution qui s'est accomplie dans l'art contemporain et de l'oubli où sont relégués les vieux maîtres. Les retouches du professeur autorisant celles de l'élève

1. *Aghani*, I, 338 v°.
2. *Aghani*, I, 352-371.
3. Barbier de Meynard a consacré une longue et très intéressante notice à Ibrahim dans le *Journal asiatique*, mars-avril 1869.
4. *Aghani*, IX, 72.
5. *Aghani*, IX, 48.
6. *Ahgani*, chapitre intitulé : Œuvres des musiciens et des musiciennes ayant appartenu à la famille des khalifes, t. IX.

et ainsi de suite (à ce point qu'on peut compter neuf classes de novateurs), il est devenu impossible aujourd'hui d'exécuter un air ancien tel qu'il a été composé. Parmi ceux qui ont altéré la tradition, on doit citer : la famille de Handounb; Ismaïl, qui eut pour maître Moukharik, dont l'enseignement fut si funeste à ceux qui le suivirent; le groupe de chanteuses formé par Charyah et Raïk (élèves d'Ibrahim); enfin Zeryat, la chanteuse préférée de Wathik-Billah. Dans le camp opposé, c'est-à-dire celui qui respecte la tradition dans la théorie et la pratique de l'art, se rangent Oreïb et le groupe de chanteuses formé par ses soins, Ibn Zorzour, Bedl et ses élèves, et en général les musiciennes appartenant à la famille des Barmécides... Malheureusement, classiques et novateurs, le temps a tout emporté, et c'est à peine s'il reste de nos jours quelques livres de ces deux grandes écoles dont la rivalité anéantira une des phases les plus importantes de l'histoire de l'art. »

Le différend entre Ibrahim et Ishak porte surtout sur les genres et les modes. Ibrahim nommait 1er mode ce qui était pour Ishak le second, et *vice versa*. Les témoins de leurs discussions n'y comprenaient rien, et Amr, fils de Danah, un virtuose cependant habile, leur dit un jour : « Si vos compositions vocales étaient pour nous ce que sont vos définitions, ce serait lettre morte pour nous tous; » et Ibrahim lui-même écrivait un jour à son interlocuteur : « Après tout, qui prendrons-nous pour juges? Ceux qui nous écoutent sont des ânes[1]. »

Ce langage désinvolte tenait assurément pour beaucoup aux défaillances de son goût, car Ishâk et Moçouli le confondirent souvent; notamment le jour où, Okaïd ayant chanté devant le khalife accompagné sur le luth par une autre artiste de la cour, Mansour demanda à Ibrahim ce qu'il pensait du morceau, Ibrahim déclara qu'il n'avait rien à reprendre ni dans le chant ni dans l'accompagnement. Ishâk questionna les exécutants sur le rythme de leur air. « C'est le *ramal*, d le chanteur. — C'est le *hajadj grave*, dit le luthiste. — Que puis-je dire, conclut Ishâk, d'un morceau dont le chant est en telle mesure et l'accompagnement en telle autre[2]? »

On comprend que les deux émules n'aient pas pu se mettre d'accord, pas plus sur les genres et sur les modes que sur la théorie de la division et de la coupe de la phrase musicale; leur dispute absorba toute leur vie.

Ibrahim mourut au mois d'août 839 (224 H.).

ZIRIAB était un chanteur, instrumentiste et professeur de musique qui fut appelé à la cour de l'émir Abd-er-Rahman II de Cordoue (822-852 de J.-C.), tellement sa réputation en Arabie Heureuse était considérable. A son arrivée en Espagne, les plus grands honneurs lui furent rendus de ville en ville, et dès ce moment, à ce que rapporte Ahmed el Maqqari dans ses *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne*, il devint le héros à la mode et l'idole du peuple. Il jouait du luth à quatre cordes et se servait, au lieu d'un plectre en bois, d'une plume d'aigle.

Avant Ziriab les chanteurs arabes, quand ils voulaient former des élèves, les admettaient auprès d'eux et répétaient l'air jusqu'à ce que celui-ci fût retenu et chanté correctement[3]. Zirzab imagina de diviser le travail en trois parties : l'élève apprenait d'abord le rythme de la poésie en récitant les vers et s'accompagnant d'un tambourin pour marquer les temps de la mesure et préciser les mouvements et les accents; puis il apprenait la mélodie dans sa contexture la plus simple et sans ornements; enfin il étudiait les trilles, vocalises, ports de voix, notes d'ornement qui servent à embellir le chant, ainsi que les nuances qui donnent le charme et l'expression. Encore cette méthode n'était-elle appliquée qu'aux élèves qui étaient doués d'une bonne voix et qui avaient été soumis à une épreuve consistant à s'asseoir sur un haut tabouret et à crier de toutes leurs forces — *ya haggâm!* [36] — ou à soutenir un *ah!* prolongé sur tous les degrés de la gamme : le maître jugeait ainsi de la qualité de la voix et de l'émission[4].

Ziriab laissa beaucoup d'élèves et leur confia 10.000 chansons composées par lui, qui furent populaires non seulement en Espagne, mais dans tous les pays de l'Islam.

*
* *

Parmi les chanteurs et musiciens de khalifes dont les chroniques de l'époque parlent le plus abondamment, il faut recueillir encore les noms de :

YOUNÈS IBN SOLEIMAN, musicien persan du VIIIe siècle qui avait écrit un livre sur les chants et les chanteurs;

MANSOUR IBN SCHAEFFEN, surnommé « Selsel » (VIIIe siècle), qui ne fut jamais surpassé dans l'art du *tanbour;*

SOBÉIR IBN ABDALLAH-ER-RAHMAN, de Médine (IXe siècle);

JELIEB IBN-AL-AURA, esclave affranchi de la Mekke, qui obtint le premier du khalife la permission de chanter en présence du prince sans l'interposition d'un rideau et qui, sur l'ordre d'Haroun er Raschid, recueillit les meilleurs chants de son époque dans un livre intitulé : *les Cent Chants*[5];

OMAR EL MEIDANI, un excellent instrumentiste;

YESID HAURA, de Médine, qui s'associa à Ibrahim el Mossouli pour l'instruction musicale et la vente des jeunes esclaves;

MOUKHARIK IBN YAHYAH IBN MAUR EL DSCHECTER, de Médine, chanteur et maître du chant du khalife et du prince chanteur Ibrahim;

HAROUN KORAISS EL DCHERAHI (IXe siècle), auteur d'un livre sur la science du chant suivi des biographies des chanteurs;

OSMAN YAHYA EL MEKKI, qui, sous le khalifat de Medhi, recueillit une collection de chants au nombre de trois mille;

AHMED IBN YAHYA EL MEKKI, fils du précédent, qui reprit la collection publiée par son père et en publia une seconde édition qui ne supportait de comparaison qu'avec la collection d'Ishâq de Mossoul, riche de quatorze mille chants.

BAÇBAÇ de Médine, esclave métisse d'Ibn Nafis, eut, elle aussi, une certaine célébrité. Aboul Farad-el Içfahani la considère comme une des chanteuses arabes de premier rang. Un poète du temps dit :

« Lorsque, dans un concert, elle demande un luth et que sa main gauche se met à aider sa droite, elle

1. *Aghani*, t. IX, p. 62.
2. *Aghani*, t. V, p. 56.

3. Ce procédé pédagogique est encore le seul employé dans presque tous les pays orientaux.
4. Cf. DON JULIAN RIBERA, *la Enseñanza de los musulmanes españoles*, Saragosse, 1893.
5. KOREGARTEN, Introduction de l'*Aghani*.

chante un morceau qui met le trouble dans l'âme du jeune homme par l'habileté de son art orné d'agaceries piquantes. »

Un autre poète chante :

« Est-il possible que tu nous quittes, ô Abou Djafar, avant d'avoir entendu le chant de Baçbaç? — Hélas! tu ne l'entendras plus qu'après que les chamelles au poil fauve pâle t'auront fait traverser de nouveau cette route semée de périls. Jouis donc de cette séance de plaisir que je t'ai promise, une seule séance avant de partir... »

Dinanir était une affranchie de Yahya ben Chalid, élève d'un musicien nommé Besl et d'Ibrahim el Mossouli, avec le chant duquel, dit-on, son chant pouvait soutenir la comparaison. On lui attribue un livre intitulé : *Du Charme dans les chants.*

Oreïb ou Ouraïb fut une grande musicienne et une chanteuse distinguée. Ishak affirmait qu'il n'avait jamais vu de plus belle ni de plus habile joueuse de luth. Elle connaissait « vingt et un mille cinq cents mélodies[1] ». Elle fit d'abord les délices de Mamoun et fut même appelée *Mamounyah.* Puis elle devint la favorite du khalife Mohammed el Emin et mourut en 841 de J.-C.

Charyah fut une élève d'Ibrahim, et il faut croire qu'elle acquit une grande notoriété, puisque un fils de khalife, Ibn Mou'tazz, écrivit sa monographie.

Ibrahim soigna particulièrement son éducation musicale, « poussant la complaisance jusqu'à lui faire répéter cent fois un passage difficile, la punissant si elle récidivait en la châtiant... sur les épaules de la pauvre Riak, sa compagne chargée de lui faire étudier sa leçon ».

Charyah savait par cœur toutes les productions de son maître. Elle fut la rivale de la chanteuse Ouraïb qui représentait l'école classique : la rivalité des deux artistes divisa en deux factions les amateurs et les musiciens de Bagdad, ainsi qu'en témoigne la lutte passionnée dont Ibn el Mout'azz a consigné les principaux incidents[2].

Bedl fut une chanteuse qui charma la cour d'El Hadi el 'Enrin. C'était une belle et grande fille au teint jaune comme l'or, à la voix sympathique.

Elle savait, dit-on, trente mille chansons et elle avait écrit un recueil contenant douze mille airs.

Amenée chez le prince Ibrahim elle exécuta un jour sur un seul mode et sur un seul rythme cent chansons inédites.

Moleijem la Haschimite était élève d'Ibrahim et Mossouli et de son fils Ishâq. Cantatrice excellente el poètesse distinguée, elle fut achetée par Ali ben Hescham. Pour l'avoir entendue un jour, la grand'mère de ce dernier lui fit compter 100.000 dirhams

Kalem es Isalihijeb, chanteuse et joueuse de luth avait été achetée pour 10.000 pièces d'or par le khalife Wasik.

Mahboubêh, chanteuse favorite du khalife Motawakkil, nous est donnée par les chroniqueurs comme une poétesse remarquable qui s'accompagnait sur le luth et improvisait assez facilement la musique de ses vers. D'autres fois c'était la musicienne Oraïb qui mettait ses poésies en musique.

Obeïda, au dire d'Ishâq, était une des meilleures musiciennes arabes de son temps et possédait une grande supériorité dans cet art comme dans la littérature. Abou Hachiché la qualifiait aussi de maîtresse en musique. Aboulkasan Djahza Barmeki[3] la mentionne dans son *Livre des joueuses de tanbour* et cite d'elle une mélodie composée sur le mode *ramal* et qui était très remarquable. Ses contemporains et même ses rivaux reconnaissaient ses mérites. Ishâq lui rend souvent hommage; il en est de même de son fils Hammad Ibn Ishâq. Dans les réunions musicales aucun musicien ne voulait jouer ou chanter avant elle.

Elle fut aussi une grande amoureuse, et les chroniqueurs rapportent la variété et l'intensité de ses passions. Sur son instrument était gravé le vers : « On supporte tout en amour, sauf la trahison. »

Ishâq disait à propos d'elle : « L'art du tanbour quand il cherche à dépasser Obeïda, n'est plus que du délire. »

Un autre poète, d'autres disent Ishâq lui-même, avait chanté ces vers : « La perfection d'Obeïda est unique au monde. Que Dieu la préserve de tout malheur. Quand on la regarde, elle semble la plus belle des femmes : elle en paraît la plus adroite quand elle chante en s'accompagnant du tanbour. »

*
* *

Dans le recueil des *Mille et Une Nuits* auquel nous ne pouvons pas ne pas nous arrêter un moment, nous rencontrons à chaque pas la musique et les musiciens. Il n'est pas de fête, pas de cérémonie, pas de réunion où n'apparaissent les artistes et leurs compositions.

Sans doute nous avons là une compilation d'origine et d'époques diverses : l'ancien fonds de source indienne, les histoires d'amour et d'aventures de Bagdad au temps du khalife Haroun, les récits d'origine égyptienne, les contes d'origine juive, des romans de chevalerie et des anecdotes relativement modernes ont successivement formé cette collection d'histoires les plus diverses, où le merveilleux coloie le réalisme, où les personnages les plus authentiques se rencontrent avec les fictions les plus singulières de l'imagination orientale. Mais ce qu'il faut retenir, c'est que, tout au long de cette collection fournie précisément par beaucoup de pays d'Islam, la musique tient une place éminente, dans la vie privée et publique, ainsi que dans l'éducation.

Pour fixer ce dernier point, rappelons seulement l'histoire de Docte Sympathie, cette jeune fille extraordinaire dont Scheharazade raconte la stupéfiante érudition[4]. Quand Sympathie a mis à court la science des docteurs les plus réputés, quand elle a répondu aux questions les plus subtiles et étonné l'assistance par l'immensité et la profondeur de son savoir; quand elle a obligé les savants de la cour à

1. Tout en faisant la part de l'exagération orientale en ce qui concerne la prodigieuse mémoire des musiciens arabes, il faut bien admettre qu'il y a un certain fonds de vérité dans ce que racontent les chroniqueurs. Faute de notation écrite, il fallait bien aux compositeurs une faculté particulière pour retenir et leurs compositions et celles de leurs devanciers,

Nous avons trouvé nous-même des musiciens arabes qui possédaient réellement un répertoire dépassant un millier de chansons et qu'il était imposible de trouver en défaut soit pour les paroles, soit pour les airs.

Cette extraordinaire faculté n'est pas le monopole des musiciens. Ainsi, c'est à Hammâd ben Sabour (m. vers 774), surnommé *Er Râwiya* (le citateur), que l'on doit la conservation d'une grande partie des poèmes antéislamiques et la réunion du livre de *Sept Moallaqat.* Sa mémoire était extraordinaire. Il se vantait de pouvoir réciter cent odes longues du temps du paganisme rimant sur chacune des lettres de l'alphabet.

2. Cf. Kosegasten, *Liber Cantilenarum*, 28.

3. xe siècle.

3. *Les Mille Nuits et Une Nuit,* traduction du docteur Mardrus, tome VI.

lui abandonner leur manteau en signe de défaite et à lever la main droite pour reconnaître sa suprématie merveilleuse, le khalife lui demande « si elle sait jouer des instruments d'harmonie et chanter en s'accompagnant ». On apporte un luth dans un étui de soie rouge terminé par un gland jaune et fermé par une agrafe d'or. « Sympathie, appuyant l'instrument contre elle, se penche comme une mère sur son nourrisson, tire des accords sur douze modes différents, et, au milieu du ravissement général, chante d'une voix qui résonne dans tous les cœurs et arrache des larmes émues à tous les yeux. » Le khalife émerveillé lui propose d'entrer dans le harem, tellement il jugeait supérieure l'éducation de cette gracieuse personne.

Quelques autres contes du recueil mettent en scène directement des musiciens connus.

Hachen ben Soleïman, originaire du pays de Scham [1], rencontre le khalife El Wadit accompagné de deux adolescentes superbes « qui étaient, à en juger par les instruments de musique qu'elles portaient, chanteuses sans aucun doute ». L'une d'elles accorda son luth et chanta d'une voix émouvante une mélodie composée par Hachen, sans connaître encore la personnalité de son auditeur. Hachen ne put s'empêcher de s'écrier : « Tu t'es trompée, ô ma maîtresse. » Aux protestations indignées de la musicienne Hachen répond : « Serre d'un quart la deuxième corde, et relâche d'autant la quatrième, et joue sur le mode grave. Tu verras alors que l'expression et la couleur de ton chant s'en ressentiront et que les quelques passages que tu as légèrement tronqués se rétabliront d'eux-mêmes. » La jeune femme accorda son luth selon ces indications et recommença son chant. « Et cela fut si beau et si parfait qu'elle-même fut profondément émue et étonnée. » Et, se levant soudain, elle se jeta aux pieds du Bédouin en s'écriant : « Tu es Hachen ben Soleïman, je le jure par le Seigneur de la Kaâba. » Cela valut à Hachen un magnifique collier enrichi d'émeraudes en pendeloques grosses comme des poires musquées, avec l'amitié du khalifat.

Dans un autre récit [2], Ishâk de Mossoul raconte qu'ayant entendu chanter par un cheikh du Hedjaz la 43e mélodie de M'abed, celle qui commence par ce vers : « O beauté du cou de ma Molaïkah, » et se fiant à sa mémoire pour la retenir, il ne put, rentré chez lui, se rappeler la moindre note ni se souvenir du mode sur lequel il avait été chanté. Désespéré, Ishâk renonça à son luth et à ses leçons, se mit à parcourir Bagdad, Mossoul, Bessra et tout l'Irak en demandant cette mélodie aux plus vieux chanteurs et à toutes les plus anciennes chanteuses. Il avait pris la résolution d'aller à travers le désert jusqu'à Médine pour retrouver le cheikh hedjazien, quand à Bassra il fut accosté par deux jeunes filles. L'une d'elles lui demanda où il en était de sa passion pour la cantilène de M'abed et lui rappela dans quel ravissement il était lorsque le vieux cheikh chantait et « que le charme de la mélodie le faisait bondir et faisait danser les choses inanimées autour de lui ». « Une note de ce chant pour dix ans de ma vie, » s'écrie Ishâk. Et voilà que l'adolescente se met à lui chanter la fameuse mélodie. « A la limite du transport et du bonheur, je sentis une grande douceur calmer mon âme torturée. Et je me précipitai à bas de mon âne et me jetai aux pieds de l'adolescente et lui baisai les mains et le bas de sa robe. Et je lui dis : « O ma maîtresse, je suis ton esclave, l'acheté de ta « générosité! Veux-tu accepter mon hospitalité? Et « tu me chanteras la cantilène de Molaïkah, et je la « chanterai tout le jour et toute la nuit. Oh! tout le « jour et toute la nuit! » La jeune fille, qui se définit elle-même « une simple chanteuse d'entre les chan- « teuses qui comprennent ce que dit le feuillage à « l'oiseau et la brise au feuillage », finit par accepter d'aller chez Ishâk, qui, charmé de sa voix et de sa beauté, en fit l'ornement de sa vie pendant les années heureuses que lui octroya le Rétributeur! »

Une glane méticuleuse nous permettrait de multiplier les citations intéressantes du recueil relatives à la musique et aux musiciens. Il nous suffit d'avoir indiqué que là encore on trouve des témoignages innombrables d'une floraison musicale intense chez les peuples arabes, et cela dès les premiers siècles de l'Islam.

*
* *

De l'ensemble très vaste de documents relatifs à cette époque et dont nous n'avons recueilli que les plus typiques on peut maintenant dégager quelques notions assez précises.

C'est d'abord la lutte que la musique, un art que le Prophète avait repoussé, eut souvent à soutenir contre les rigoristes de la religion qui lui attribuaient le pouvoir d'amollir les mœurs et de détourner les âmes de Dieu et des pratiques indispensables au salut des croyants [3].

Ibn Souraydj, atteint de rhumatismes, se croit éprouvé par le ciel et reste de longues années sans reprendre sa vie d'artiste. Djemilé refuse de chanter à la Mekke, pour ne pas mêler à l'acte du pèlerinage un art profane. M'abed est frappé de l'interdiction de témoigner en justice. Ibn Djâmi est chassé de la Mekk par le khalife parce que, Qoreychite, il exerça la honteuse profession de chanteur. Ali ben Abi Talib, d'après le témoignage de Maçoud ben Hasan el Hoseini el Qanawi, commentateur du *Naçihat el Ikhwan* [4], rapporte qu'une servante joueuse de *tar* passait près d'un lecteur de Qoran qui psalmodiait ce verset : « Certes l'enfer entoure les impies. » Lorsqu'elle eut entendu ces paroles, la servante jeta le *tar*, poussa un cri et tomba. Quand elle eut repris ses sens, elle mit son instrument en pièces et embrassa la vie religieuse.

Longtemps cette profession de musicien est déconsidérée, et ce ne sont que des femmes esclaves ou des affranchies qui figurent dans les annales de la musique.

Ce rigorisme s'apaise sous les grands khalifes : les souverains vivent entourés d'artistes, les admettent dans leur intimité, les honorent de largesses inouïes : c'est l'âge d'or des musiciens, et depuis ce moment la

1. *Loco cit.*, 985e nuit.
2. *Loco cit.*, 986e nuit.
3. Chez les Senoussi, une des confréries musulmanes les plus répandues de l'Islam, on trouve dans les principales prescriptions du rituel :

« N'avoir dans les réunions ni tambour ni aucune espèce d'instrument de musique.

« Ne pas danser

« Ne pas chanter. »

Par contre il y a dans une poésie mystique que récitent les *fakra* d'une autre confrérie religieuse, les *A'roussia*, le passage suivant :

« Autrefois, étant jurisconsulte, je n'avais aucune inclination pour ces poésies et ceux qui en nourrissent leur esprit. Mais lorsque mon maître El Doukhali m'en fit connaître les vertus, je fus dans un état d'âme surnaturel. Je connus les beautés de l'extase, et *mon amour pour le tar* et les poésies de Dinoussi fut sans bornes. »

4. XIVe siècle.

musique joue un rôle important dans la vie privée et dans la vie publique des Arabes.

Une autre notion importante esquissée dans le chapitre précédent est confirmée par les chroniqueurs : un art musical préislamique existait chez les Arabes, et ce sont surtout les importations persanes qui l'ont fait évoluer vers des formes moins frustes. Touways, Saïb Khathir, Saïd Ibn Mouçadjih, Moslem Ibn Moubriz, travaillent à une sorte d'épuration de ce fonds primitif, de sorte qu'au VIIIe siècle la musique arabe semble avoir arrêté une technique nouvelle.

L'influence grecque commence, elle aussi, à jouer un rôle important. Les chanteuses grecques sont très recherchées, et les réformateurs, ayant étudié leurs échelles musicales, les adoptent en partie, en attendant que dans les siècles suivants les théoriciens de la musique fassent aux Grecs des emprunts plus considérables et définitifs.

Nous voyons aussi, pendant cette première période, apparaître les rythmes en plus grand nombre et s'affirmer cette fonction essentielle du rythme qui survivra jusqu'à nos jours comme une des originalités et des richesses de la musique arabe.

L'unique chant des chameliers et les *qaçaïd* primitives ne sauraient désormais suffire à une race de plus en plus raffinée : les genres musicaux se forment : il y a le *houda* de vive allure, le *ghina erroukban,* le *nasb,* le *ghina el moutkan,* le *ramal,* le *hazadj,* le *thakil.*

Enfin voici les instruments qui apparaissent et avec eux la transformation inévitable, qui est presque un fait universel dans l'histoire de la musique, du style vocal devenant le style instrumental par la multiplicité des ornements et la passion des broderies mélodiques. Touways ne jouait que du *def;* Saïd Khathir adopta le *luth;* Syat se faisait accompagner par un joueur de luth et un joueur de flûte; Selsel et Obeïda étaient des virtuoses du *tanbour,* et un des amants de cette dernière, Charaïh, s'accompagnait sur le *m'zaf* qui avait, paraît-il, 12 cordes affectées chacune à un son spécial, ce qui l'apparenterait à un *qanoun.*

Ces premiers points étant établis, nous allons pouvoir recourir aux théoriciens pour obtenir des précisions sur l'état de la musique pendant ces siècles de civilisation raffinée et d'abondante floraison artistique.

II. — Les théoriciens.

Si nous demandons à Al Farabi ce qu'est la musique, il nous répondra[1] :

« La musique est ton, chant et mélodie, et tout cela n'est autre chose que l'union et la combinaison des diverses voix sonores ou intervalles de certaine mesure harmonique indiqués par certains nombres.

« On appelle aussi musique cette montée et cette descente de la voix qui se manifestent quand on suit une certaine proportion dans l'effort de production de la voix pour la faire s'élever, s'abaisser ou se maintenir en un même intervalle, ou qu'on la conduit avec des mouvements proportionnés et des pauses mesurées. On applique aussi le mot de musique aux lettres et termes indicatifs des intervalles disposés suivant la coutume adoptée.

« Le ton ou intervalle harmonique peut être : agréable, composé ou imaginé.

« La première espèce est naturelle à l'homme; mais il convient beaucoup que les deux autres espèces concourent avec elle à la formation de la musique pour sa perfection et pour donner de l'agrément à ce qui s'invente, se figure ou prétend imiter avec le ton et les intervalles harmoniques.

« On use davantage de la troisième espèce dans la poésie réunissant les mots avec une douce suavité : et alors celui qui entend applique son oreille aux plus soutenues et de mesure plus rigoureuse, et quand les trois conditions concourent à l'effet imaginé et que la composition des vers observe la même loi, le mode, le ton et la composition arrivent à la plus grande excellence et à la plus grande perfection; et quand toutes ces circonstances sont réunies et qu'est réalisée l'union de trois sortes de tons dans l'exécution de compositions harmoniques, la métrique arrive au degré le plus élevé de beauté. C'est pour cela que la composition métrique est si efficace pour persuader et plaire, provoquant dans l'âme les sensations et les sentiments qu'elle visait, surtout quand la mélodie et l'harmonie sont parfaites et bien proportionnées : s'il en est ainsi on remarquera dans la musique les trois espèces de tons susdites; et l'expression sera plus forte quand ces tons seront exécutés par des voix humaines de bonne qualité et accompagnés par des instruments de musique, parce que ceux-ci ajoutent beaucoup de perfection à la musique vocale.

« Les instruments sont de deux sortes : les uns de mélodie parfaite et semblable à celle que nous entendons dans la voix humaine, les autres de mélodie imparfaite et si informe qu'on pourrait l'appeler burlesque. Leurs formes sont variées et différentes dans toutes les espèces; les unes sont comme des cithares, d'autres comme des trompettes, et nous en avons beaucoup dans la catégorie des flûtes, des instruments à cordes, qui se distinguent par leurs sons et par la classe des vers chantés qu'ils accompagnent et par la destination pour laquelle ils sont faits. Il y en a aussi pour la guerre et pour animer les combats : ils ont des sons aigus et éclatants. Il y en a pour les festins et les danses, pour les réunions joyeuses et fêtes de mariage. Il y en a pour les chants d'amour. Il y en a aussi de sons tristes et graves, et enfin il en est d'autres de si différents genres de sons qu'il serait difficile de les énumérer un à un.

« Bien que le chant soit naturel à l'homme comme aux oiseaux, la musique ne peut pas se passer des observations de l'art qui la modifie, parce que bien rarement se présente cette perfection dans la nature, pas plus que dans aucune de ses parties. Ce que dit Ptolémée du concert et de l'harmonie du système céleste, nos oreilles ne le perçoivent pas, pas plus que ses disciples n'entendirent jamais la musique des astres et des planètes. Pour si bien que soient concertés leurs mouvements, leur rotation et leur évolution ne produisent pas des consonances que nous puissions percevoir.

« On comprend bien dans quel sens on dit que la musique est naturelle : c'est parce qu'elle est en nous, dans la force et le son de notre voix, dans la perception de nos oreilles, dans la sonorité des corps naturellement sonores qui, frappés ou excités, donnent des sons conformes à leur nature ou à l'impulsion qui les touche. »

Sur la formation et les qualités du son nous avons à enregistrer une discussion intéressante entre Al Farabi et Safi ed Din.

1. Manuscrit de Madrid.

« Le cheïkh, l'iman, le savant, l'excellent auteur Abou Nasr Al Farabi, dit Safi ed Din dans son *Traité des rapports musicaux*[1], énonce les propositions suivantes :

« Dans le choc de deux corps, il arrive que le corps choqué s'enfonce sous celui qui le frappe s'il est plastique, lui livre passage s'il est liquide, ou suive son mouvement sans résistance aucune. Dans tous ces cas, aucun son n'est produit dans le corps choqué. D'autres fois les corps résistent à ceux qui les frappent : tels sont les corps durs quand la force de celui qui choque est inférieure à la force de celui qui est choqué. Alors un son peut être produit dans le corps choqué. Le choc suivi de son est le fait d'un corps dur amené au contact d'un autre corps dur qu'il presse par son mouvement. L'air rend un son quand il est cinglé par un fouet. »

A ces propositions Safi ed Din fait des objections et oppose des observations.

A la notion du son se produisant dans le corps frappé et jamais dans celui qui frappe, il oppose celle du son produit dans l'un et l'autre, « témoin le bruit que l'on entend quand le chameau fait son *djar-djar* ». Les conditions indiquées de la présence ou de l'absence de son ne sont ni nécessaires ni suffisantes. Ce qui est vrai c'est que, dans le choc, si une résistance interrompt la course du corps choquant, un son se produit, et que s'il n'y a pas de résistance, on n'entend d'autre bruit que celui du déchirement de l'un des deux corps ou de tous deux, ou que le bruit que fait le corps en se comprimant sur lui-même ou en se mouvant.

Il n'est pas indispensable aussi que la force du corps choquant soit moindre que celle du corps choqué : ces deux forces peuvent être égales; la première peut surpasser la seconde. La définition du choc par le contact de deux corps durs est contredite par la proposition qu'il y a un son dans l'air quand un fouet le cingle. Le son n'est pas dans l'air seul, puisque le fouet coopère à sa production, et ne sait-on pas que les simples chocs des courants aériens donnent naissance à des sons?

Il faut remplacer le mot « presser » employé par Al Farabi pour expliquer le choc suivi de son, par le mot « heurter »; le fait de presser suppose un contact préétabli et ne produit pas de son. C'est au moment du heurt que le son se produit par la compression et la dilatation brusques de l'air au voisinage de deux corps. Les diverses couches d'air frappent successivement leur voisine, et le mouvement parvient à celle qui est en contact avec les canaux de l'oreille. On entend dans toutes les directions parce que les vibrations de l'air s'effectuent en cercle comme les ondulations d'une eau calme où tombe une pierre. Mais souvent on n'entend que dans certaines directions, parce que, dans les autres, le vent s'y oppose...

Plus durs sont les corps qui se choquent, plus élevé est le son rendu, et inversement. Mais Al Farabi se trompe quand il dit que le son est plus aigu quand le choc est plus fort. Cela n'est pas général, et, s'il en était ainsi, on pourrait sur une corde de longueur donnée obtenir une gamme de sons : c'est une conclusion absurde. C'est l'intensité et non la hauteur du son qui s'accroît avec la force du choc. Al Farabi a cependant raison en ce qui s'applique aux instruments à vent, par exemple la flûte de roseau percée de huit trous et qui fournit plus de huit sons obtenus soit en soufflant avec plus ou moins de force, soit en bouchant certains trous.

Le cheikh Abou Nasr Al Farabi dit encore : « Le son musical est un bruit simple heurtant, persistant un temps appréciable dans le corps où il est produit. »

Un peu plus loin : « Le son est un bruit ayant une durée appréciable et une certaine hauteur. »

Safi ed Din constate que, d'après l'auteur qu'il commente, le bruit serait le « genre », et la spécification consisterait dans son élévation, dans sa persistance et dans l'impression agréable qu'il cause. Mais il fait observer à son tour que tout bruit a une hauteur : le bruit est comme la matière dont la hauteur est la forme : ils sont inséparables l'un de l'autre. C'est une propriété du bruit d'avoir une certaine hauteur et de durer un temps appréciable. Quand on traîne un corps sur la terre nue, il se produit un bruit dont la hauteur varie avec la nature du corps et qui n'est qu'une trépidation, non un son. Il faut donc chercher ailleurs ce qui distingue le son du bruit. Ce n'est pas cette prétendue qualité du son, de plaire à la nature; il y a, on le sait, des sons qui heurtent le sentiment naturel. Mais voici la distinction que nous établirons : étant donnés deux bruits d'inégales hauteurs, si l'on peut mesurer le rapport de leurs élévations, dire, par exemple, qu'elles sont dans le rapport de $\frac{2}{1}$, de $\frac{4}{3}$, de $\frac{3}{2}$, on décide qu'on a affaire à des sons, non à des bruits. Nous définirons donc le son musical : un bruit dont on peut mesurer l'élévation dans son rapport avec un autre. Hors cette condition, aucun bruit n'est apte à la composition mélodique.

« Les différences d'élévation ou de gravité du son tiennent à diverses causes dans les différents instruments. Plus de longueur dans la corde, plus d'épaisseur, une moindre tension, sont des causes d'abaissement du son, ainsi qu'un agrandissement de trous dans les instruments à vent, un élargissement du canal dans la flûte de roseau, une distance plus grande du trou à l'embouchure.

« Le son se produit dans le gosier humain par le choc brusque et violent de l'air contre les excavations du larynx. Si le choc est trop doux, le son ne se fait pas entendre.

« Dans les instruments à vent, l'air heurte les parois des canaux, rebondit en arrière, heurte d'autres couches, et le son naît de cet ensemble de brusques chocs.

« Quant aux cordes frappées, elles entrent en mouvement, secouent l'air qui les touche et, par leurs vibrations rapides, donnent lieu au son, qui s'évanouit à mesure que l'ébranlement s'apaise.

1. Le traité de Safi ed Din, *Rissalat as Scharafiat*, a pris le nom de *Scharaf ed Din Haroun*, parce que l'auteur l'a dédié à Scharaf ed Din Haroun, fils du vizir Schanes ed Din Aldjani, préfet du diwan, dont il était le précepteur. Cf. Baron Carra de Vaux in *Journal asiatique*, 1891. Le manuscrit est à la Bibliothèque Nationale de Paris. Il est une copie datée de Moharrem 897 (nov. 1491), de 56 feuillets d'écriture correcte accompagnée de gloses marginales et précédé d'une courte pièce de vers en langue turque. Safi ed Din, dont nous aurons souvent à invoquer le témoignage, a écrit une autre Epître en 15 sections, un traité sur la science de la prosodie des rythmes et des figures de discours. Il s'appelait Safi ed Din Ibn Faqir'Abdel Mumin. Il vivait à Bagdad sous le dernier khalife abbasside, Al Mutasim Bellah.

A ce que rapporte Hadj Khalifa, qui le tient de Habib es Seghir, « lorsque Hulagu, à la tête de ses hordes mongoles, entra dans Bagdad qu'il livra au sac et au pillage, Safi ed Din, à la faveur de sa réputation, eut accès près de lui et joua du luth avec tant d'habileté que le conquérant séduit donna l'ordre de préserver sa famille et ses biens de la dévastation générale (1258 de J.-C., 656, H.).

« Les sons ont des qualités qui constituent leur manière d'être : ils sont clairs ou sourds, légers ou suaves, fins ou rauques; et toutes ces qualités inhérentes aux sons les distinguent des bruits. Ce qui est encore propre aux sons musicaux, c'est l'impression qu'ils produisent sur l'âme par l'effet de leur succession suivant des modes choisis. L'âme sent naître en elle la joie, la peine, la honte, l'orgueil. Quelque chose réside dans les sons qui correspond à ces impressions.

« Une autre propriété spéciale aux sons est celle de pouvoir être soutenus par des consonnes propres à servir de signes et à créer un langage. Quelques-unes de ces lettres sont désagréables, les emphatiques *ta, za, sad, dad,* le *aïn,* le *ghaïn,* le *qaf,* à cause de la dureté de leur prononciation. Nous en avons assez dit sur ce sujet, et Dieu est le plus savant ! »

Voilà donc les premières notions d'acoustique admises par les plus anciens théoriciens arabes. Elles sont rudimentaires, et puisqu'ils lisaient les auteurs grecs et cherchaient à adapter leurs vues à leurs théories, Al Farabi et Safi ed Din auraient pu préciser davantage.

*
* *

Il importe maintenant de pénétrer plus avant dans la théorie musicale de cette époque.

Pour cela nous n'avons guère à notre disposition que l'*Epître* écrite par Yahya Ibn'Ali Ibn Yahya al Moussadjim, qui vivait au xe siècle.

Nous y trouvons des données assez précises sur la composition de la gamme appliquée à la tablature du luth.

Yahya écrit :

« Nous voulons répéter ce qu'ont dit Ishâq et Ibrahim, et montrer la différence qu'il y a entre les chanteurs qui, comme Ishâq, ont su et pratiqué la musique, et les musiciens qui prétendent qu'il y a dix-huit sons.

« Ishâq dit qu'il y a dix sons et les voici : le premier est le son de la corde libre — *mathna* [37]. — (C'est le son de la deuxième corde en partant de l'aigu.) Ce son s'appelle — *ʿamad* [38] — (base), parce que sur lui on accorde les autres notes. Ces autres notes sont l'index — *sabbaba* [39], — le médius — *wosta* [40], — l'annulaire — *binçir* [41], — et le petit doigt — *khincir* [42] — sur la mathna. Puis on accorde la corde haute, la — *zir* [43] — sur la *mathna.* Il manque une note pour compléter l'octave, mais il n'est pas nécessaire pour cela d'ajouter une cinquième corde, il suffit de toucher la *zir* plus loin que le petit doigt à un intervalle égal à celui qui sépare l'index de l'annulaire. Nous avons donc dix sons.

« Il y a aussi deux cordes graves au luth, ce sont la — *mithlath* [44], — c'est-à-dire la troisième en partant de l'aigu, et la — *bamm* [45]. — Ces deux cordes ne donnent que les notes à l'octave inférieure des cordes hautes. Ceux qui admettent dix-huit sons comptent toutes les notes différentes du luth, sans tenir compte de la ressemblance entre les octaves. »

Notre auteur nous donne ensuite la notation de la gamme du luth, où chaque note est représentée par une lettre de l'alphabet :

alif — ا	*zine* — ز
ba — ب	*h'a* — ح
djim — ج	*t'a* — ط
ha — ه	*ya* — ي
ouaou — و	

C'est la seule notion de séméiographie musicale que nous apportent les manuscrits anciens, tentative d'ailleurs inopérante pour notre curiosité, puisqu'elle ne comporte aucun signe de durée et parce qu'elle désignait simplement des sons et ne pouvait pas servir à transmettre la plus simple des mélodies.

Voici maintenant le tableau de la tablature :

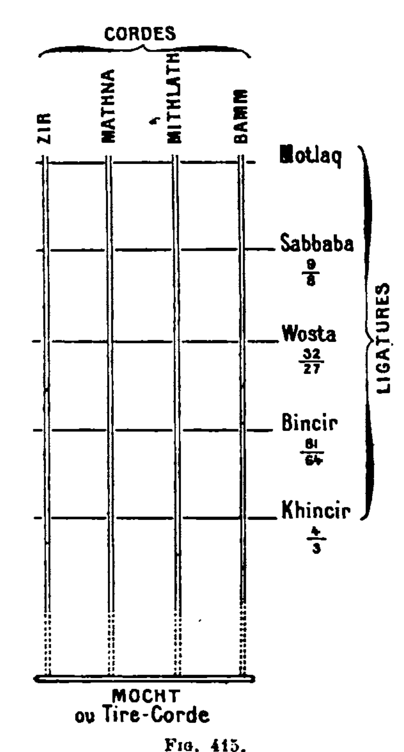


Fig. 415.

Yabia donne enfin un tableau des notes dont les sons sont identiques à l'octave près :

1. D'après les auteurs espagnols D. J. A. Condé et notamment M. Soriano Fuertes (*de Musica Arabo-Española,* Barcelone, 1852), les Arabes, avant la conquête d'Espagne, se seraient servis des sept premières lettres de leur alphabet et de sept couleurs qui indiquaient la plus ou moins grande durée des notes, absolument comme les sept premières figures de la notation moderne. Ces signes se plaçaient sur les sept interlignes qui résultent de huit lignes horizontales. Le plus bas indiquait le son *alif,* qui était le plus grave de leur système, et en suivant cet ordre, la note la plus haute était celle qui occupait l'interligne le plus élevé.

La couleur jaune placée au commencement de l'une quelconque des huit lignes signifiait que l'interligne situé immédiatement au-dessus d'elle correspondait au signe *dal,* et la couleur incarnat au signe *alif* sign.

Indépendamment des sept couleurs qui signifiaient la valeur fixe des sons, les Arabes auraient pratiqué certains signes qui désignaient leur durée absolue suivant que les sons devaient s'exécuter rapidement « à la manière de nos groupes de deux, de trois ou de davantage de nos notes d'agrément appelées communément appogiatures ». Ces traits, qu'ils fussent ascendants ou descendants, se notaient avec une virgule qui traversait les interlignes ou reposait sur les lignes.

Soriano affirme, sans en donner la moindre preuve, que les Arabes, soient qu'ils aient emprunté cette méthode aux Grecs avant de conquérir l'Espagne, soient qu'ils l'aient adoptée depuis cette conquête, annotaient leur musique sur la portée de huit lignes inventée par les Espagnols en se servant de figures ovales appelées *Barcos* ou *Barquillos* et pratiquées couramment par les compositeurs du xve au xviie siècle.

Le même auteur en conclut, sans l'établir davantage, que les Arabes de la Péninsule pratiquèrent l'harmonie simultanée, à l'inverse des Arabes de l'Orient.

Il n'y a pas, à notre connaissance, de vestiges de ces notations.

Mithlath libre = Sabbaba de la zir.
Sabbaba de la mithlath = Bincir de la zir.
Wosta de la mithlath = Khincir de la zir.
Bincir de la mithlath = Note après la khincir de la zir.
Khincir de la mithlath = Mathna libre.
Bamm libre = Sabbaba de la mathna, etc.

Traduits en langage moderne, ces tableaux montrent que les cordes du luth étaient accordées par quartes, chaque corde libre donnant la même note que la corde inférieure pressée par le petit doigt.

Cette notion est confirmée par ce que nous dit Al Farabi dans son *Livre de musique*.

« Le premier son de chaque corde est celui qui est donné par la corde libre, c'est le son dit — *motlaq* [45]. — Celui qui suit s'appelle le son de — *sabbaba* [39]; — la ligature qui le fait naître se pose sur la neuvième de la distance entre le point de rencontre des cordes et le — *mocht* [46] — (tire-corde)... Pour la ligature de — *wosta* [40], — certains sont d'avis de la placer au point de la corde qui, avec la ligature de — *khincir* [42], — représente une longueur égale au huitième de celle qui se trouve entre le — *khincir* [42] — et le — *mocht* [46] : — alors la proportion du son de *wosta* à celui de *khincir* est de 8/9. D'autres mettent la ligature de *wosta* à mi-chemin entre le *sabbaba* et le *bincir*, ce qui s'appelle la — *wosta des Persans* [47]; — ou bien sur le point moyen entre cette *wosta persane* et le *bincir;* c'est ce qu'on appelle la — *ligature de Zalzal* [48]. — Suit le son de *bincir;* sa ligature s'attache au neuvième de la distance entre la *sabbaba* et le *mocht;* enfin le son du *khincir*, dont la ligature se met à un quart de l'espace compris entre le rassemblement des cordes et leurs extrémités sur le *mocht*. Par conséquent, l'intervalle des deux sons, celui de *motlaq* de chaque corde et celui de sa ligature *khincir*, est d'une quarte; l'intervalle du *motlaq* au son de *sabbaba* est d'un ton; celui de *sabbaba* au *bincir* encore d'un ton; reste pour aller du *bincir* au *khincir* l'intervalle qui s'appelle *limma* ou restant.

« Donc il paraît que les ligatures usuelles du luth sont établies sur les degrés du genre dit *fort à deux tons*. Puis, comme les cordes du luth sont accordées d'ordinaire en tendant la corde — *motlaq* [45] — de sorte que son son de — *mithlath* [44] — devienne pareil au son de — *khincir* [42] — de la corde — *bamm* [45], — et la corde — *mathna* [37] — de manière que le son de — *motlaq* [45] — y soit le même que celui de — *khincir* [44] — de la — *mithlath* [45], — encore en faisant le son de — *motlaq* [45] — sur la — *zir* [34], — pareil à celui du — *khincir* [42] — sur la — *mathna* [37], — il est évident que l'intervalle entre les *motlaq* de deux cordes voisines sera chaque fois d'une quarte. »

Nous reportant maintenant à la tablature de Yahya, nous pouvons reconnaître dans ses indications une gamme pythagoricienne dont les intervalles sont des tons majeurs 9/8 et des limma 256/243.

C'est une gamme austère comparativement à celle des époques suivantes, et qui semble mal adaptée, par sa gravité, aux pièces de poésie amoureuse, aux circonstances de l'exécution musicale et aux mœurs mêmes du temps.

Mais nous avons là, sans aucun doute, les vestiges de la musique arabe préislamique et d'un sentiment esthétique encore ramassé sur lui-même, un souvenir des mœurs âpres et rudes des pasteurs et des guerriers.

L'examen des modes nous mettra en contact avec un même caractère diatonique qui nous apparaîtra dès lors comme assez caractéristique de la musique arabe de cette époque primitive.

Isbahani, dans son *Khitâb al Aghâni*, fait toujours suivre les chansons dont il parle de l'indication de leur tonalité et de leur rythme. Or, les expressions désignant les tonalités, quoique répétées des centaines de fois, se réduisent aux huit suivantes :

motlaq fi medjra el wosta [49]	مولاق في مجيا الوكى
motlaq fi medjra el bincir [50]	مولاق في مجيا البغسر
sabbaba fi medjra el wosta [51]	مبلة في ماجى الوكى
sabbaba fi medjra el bincir [52]	مبلة في ماجى البغسر
wosta fi medjraha [53]	وكى في ماجراها
bincir fi medjraha [54]	بغسر في ماجراها
khincir fi medjra el wosta [55]	خسر في ماجى الوكى
khincir fi medjra el bincir [56]	خسر في ماجى الابسعر

Parfois les expressions sont simplifiées : *wosta* avec la — *khincir* [57]. — Ou plus brièvement encore : *wosta; bincir; motlaq*.

On a fait bien des conjectures sur le sens de ces expressions. Le R. P. Collangettes a apporté une contribution très importante à la solution de ce problème[1]. Nous allons résumer son argumentation.

Que veut dire d'abord le mot *majra?* Le verbe — *jara* [58] — signifie « couler », « courir », « avoir lieu », « s'exécuter »; et *majra*, « lieu où se fait l'écoulement », « passage », « tuyau », « courant », « exécution ». Le sens matériel, appliqué au luth, désignerait donc l'endroit où se produisent les notes du médius, de l'annulaire, etc., c'est-à-dire leur touche, appelée ordinairement — *destan* [59]. — *Sabbaba fi medjra el bincir* [52] — se traduirait mot à mot : « L'index sur la touche de l'annulaire. » Cela pourrait s'entendre, soit en admettant un genre enharmonique dont le premier intervalle serait une tierce, soit en supposant la corde réduite par un coulant, de façon que la corde libre donne la *sabbaba* ordinaire. La *sabbaba* deviendrait alors la *bincir*. Mais si cette hypothèse peut à la rigueur être admise dans le cas précédent, comment l'appliquer à l'expression : — *motlaq fi medjra el bincir* [50], — « corde libre sur la touche de l'annulaire »? La corde devrait être serrée au — *destan* [59] — de l'annulaire, et si on ne démanche pas, il reste un demi-ton à chaque corde, puisqu'elles sont accordées par quartes. Si on démanche, c'est une simple transposition, et nous savons d'ailleurs que les Arabes n'aimaient pas le démanchement, puisqu'ils ajoutèrent plus tard une corde au luth, précisément pour l'éviter tout en montant plus haut. Ce sens matériel du mot « *majra* » ne paraît donc pas soutenable.

Les auteurs anciens n'expliquent nulle part l'acceptation technique de *majra*, mais comme ce mot revient dans un certain nombre de textes, il faut rapprocher et discuter ces textes pour essayer d'éclaircir ce problème.

De Yahia Ibn' Ali voici un passage, sinon absolument clair, du moins fort suggestif :

« Les sons de chaque gamme forment deux *majra*, l'un attribué à la *wosta* et l'autre à la *bincir*, et les sons produits par ces deux doigts se substituent l'un à l'autre dans les chants et ne vont jamais ensemble.

1. *Journal asiatique*, 1906.

Il y a six sons concordants : corde *mathna* libre, *sabbaba* et *khincir* sur la *mathna*, *khincir* sur la corde *zir*... (lacune dans le texte, il faut ajouter probablement : *sabbaba* et *khincir* sur la *zir*). Tous ces sons s'accordent avec les deux *majra*, et si on combine ces six sons avec... (la *wosta*), ils s'accordent avec elle comme ils s'accordent entre eux. Et si on les combine avec la *bincir*, il en résulte le *májra* de la *bincir*, le chant est attribué à la *bincir*, et on dit qu'il y a *majra al bincir*. Quant aux quatre sons discordants, deux d'entre eux ne s'accordent pas du tout, et ne se rencontrent pas dans le même chant; ce sont la *wosta* et la *bincir* de la corde *mathna*, auxquelles sont attribués les deux *majra*. Les deux autres sont la *wosta* de la corde *zir* et la *bincir* de la corde *mithlath*, qui ne vont pas ensemble; mais la *wosta* de la *zir* s'accorde avec la *wosta* de la *mathna* dans son *majra*... et la *bincir* de la *mithlath* s'accorde avec la *bincir* de la *mathna* dans son *majra*...

Al Farabi dit de son côté : « Le nombre des *qouât* [60], — toniques dans le luth est le même que celui indiqué dans les instruments à cordes libres, parce que si elles peuvent aller avec la *wosta*, elles ne peuvent pas aller avec la *bincir*, et réciproquement. »

Al Khowarezmi écrit : « Dans la quarte il y a quatre sons : *motlaq, sabbaba, wosta, khincir*, ou bien *motlaq, sabbaba, bincir, khincir*, parce que dans cette base du chant la *wosta* et la *bincir* ne sont jamais ensemble. »

Dans le manuscrit du *Kitâb al adouar* de Safi ed Din, on trouve cette note marginale : « Les anciens Arabes désignaient les sons par les touches du luth, on les mélangeait avec le son d'une autre touche, et on appelait cette combinaison le « mélange des « doigts ». On disait, par exemple : « *sabbaba fil wosta, sabbaba fil bincir*. »

Il faut noter enfin que souvent l'expression *fi majra* est remplacée par la simple conjonction « avec », *wosta avec la khincir*.

De tout ce qui précède on peut déduire que :

1° Il y a deux *majra*, celui de la *wosta* et celui de la *bincir*, et que cette *wosta* et cette *bincir* appartiennent à la corde *mathna*.

2° Il y a deux séries de gammes incompatibles, celles où entre cette *wosta* et celles où entre cette *bincir*.

3° Ces gammes sont différenciées, d'une part par la présence de la *wosta* ou de la *bincir*, d'autre part par une autre note.

Les textes n'en disent pas davantage, mais on peut, semble-t-il, ajouter sans trop de témérité :

4° Cette note, combinée avec la *wosta* ou la *bincir*, n'est autre que la tonique de la gamme.

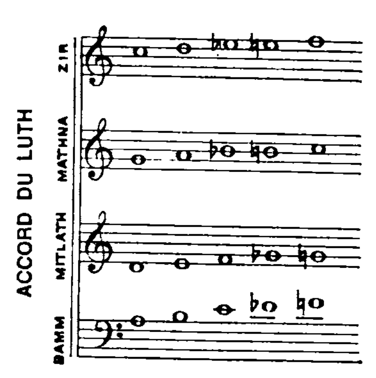
« En d'autres termes, il y a deux « voies », celle de la *wosta*, où l'on rencontre nécessairement la *wosta*, et celle de la *bincir*. Ou encore, il y a deux genres d'exécution, celui qui comporte la *wosta* et celui qui comporte la *bincir*. Si nous désignons le doigt, la note, d'où nous partons pour nous engager dans une de ces deux voies, notre tonalité sera parfaitement définie. »

De ce qui précède on peut rapprocher cette notion fournie par Al Farabi que dans le luth à quatre cordes, la *sabbaba* de la *mathna* correspondait à la *mèse* des Grecs, et la *bincir* à la *paramèse;* il en résulterait que la *wosta* était la *trite des conjointes*. Faut-il en conclure que les modes avec *wosta* étaient imités des systèmes conjoints grecs, et ceux avec *bincirs* de systèmes disjoints? Ce n'est pas impossible, cependant l'analogie ne se poursuit pas sans difficulté.

Nous devons, maintenant, pour compléter cette discussion, voir si la reconstitution des modes d'après l'hypothèse ci-dessus donne des résultats acceptables au point de vue musical.

La tonique peut être la note la plus grave de la gamme, comme chez les Arabes modernes, ou bien la note la plus aiguë du tétrachorde inférieur, la *mèse*, comme chez les Grecs. Cette dernière manière de voir paraît plus probable, soit comme conséquence de l'influence grecque, soit à cause des difficultés matérielles que présente la première.

Nous avons alors, si nous donnons au luth l'accord suivant :





D'autres combinaisons seraient possibles, également acceptables et nous permettraient de pressentir cette multiplicité de modes qui caractérise l'art musical des Orientaux et qui a laissé des vestiges incontestables chez les Arabes, les Turcs et les Per-

sans modernes. Mais beaucoup de ces combinaisons soulèveraient des objections que, faute de documents plus précis, nous ne pourrions réduire.

∴

Il était intéressant de rechercher, dans les manuscrits anciens, s'il y avait quelque relation entre ces diverses gammes et les paroles chantées au point de vue de l'ἦθος. Sans que les témoignages recueillis puissent offrir beaucoup de rigueur, on y constate que les modes graves et virils s'appliquent presque constamment à des vers de même caractère, et qu'au contraire des modes plus troublants, comme la *bincir fi majraha,* sont alliés à des poésies passionnées, chansons bachiques ou chansons d'amour.

Le souvenir de cette concordance est resté vivant parmi les Arabes modernes, et même nos artistes maghrebins ont reçu cette notion de la tradition; mais ils ont négligé de la respecter.

∴

Le mode et le rythme ne vont pas d'ordinaire l'un sans l'autre : Isbahani, en reproduisant le texte d'une chanson, indique toujours le rythme sur lequel elle est chantée.

Les expressions usitées pour cela sont les suivantes :

1° *Hazaj* [**61**].
2° *Eth Thaqil et awal* [**62**] premier grave.
3° *Khafif eth thaqil el awal* [**63**] léger du premier grave.
4° *Eth Thaqil eth thani* [**64**] second grave.
5° *Khafif ath thaqil eth thani* [**65**] léger du 2d grave ou *makhouri.*
6° *Ramal* [**66**].
7° *Khafif ar ramal* [**67**] léger du ramal.

Comme pour les modes, les explications techniques font défaut, et Yahia lui-même ne parle pas des rythmes. Nous sommes donc réduits à supposer les rythmes d'Isbahani semblables, au moins dans leur forme schématique, à ceux d'Al Farabi et de l'époque suivante.

Voici, en partant de cette hypothèse, la traduction musicale des expressions du *Livre des Chansons.* Les notes représentent des frappés. La valeur des temps est relative et ne doit être acceptée que comme indication de proportions dans la durée.

1° *Hazaj :* ♩ ♩ ♩ ...
2° *Premier grave :* ♩ ♩ ♩ — ♩ ♩ ♩ — ...
3° *Léger du premier grave :* ♪ ♪ ♪ — ♪ ♪ ♪ — ...
4° *Second grave :* ♩ ♩ 𝄾 ♩ — ♩ ♩ 𝄾 ♩ — ...
5° *Léger du second grave ou Makhouri :* ♪ ♪ 𝄾 ♩ — ♪ ♪ 𝄾 ♩ — ...
6° *Ramal :* ♩ 𝄾 ♩ ♩ — ♩ 𝄾 ♩ ♩ — ...
7° *Léger du ramal :* ♩ ♩ — ♩ ♩ — ...

∴

Les instruments de la période des premiers khalifes abbassides nous sont peu connus. Il faut nous en rapporter aux indications d'Al Farabi consignées un peu plus tard et relatives sans doute aux instruments contemporains de l'écrivain.

Mais nous pouvons admettre que l'instrument préféré, classique à cette époque, comme à toutes les époques de l'histoire des Arabes et de nos jours encore, est le luth — *ᶜoud* [**68**]. — Sa forme ne devait pas différer beaucoup de la forme du luth du xᵉ siècle décrit par Al Farabi : caisse sonore volumineuse, presque hémisphérique, manche assez fortement coudé au sillet et dont la partie coudée portait les chevilles. Seulement le luth de cette époque n'a que quatre cordes placées et accordées comme nous l'avons dit plus haut, la cinquième corde ayant été introduite par Al Farabi pour obtenir un « système complet », c'est-à-dire une double octave.

Land[1] croit assez probable qu'à l'origine le luth n'avait porté que deux cordes comme son aîné le *tanbour,* et que c'étaient celles qui ont conservé leurs vieux noms persans *bamm* et *zir* (corde grave et corde d'en bas), la corde aiguë se trouvant à droite de l'autre quand on joue de l'instrument. Cet auteur suppose que la *zir* n'était pas destinée à continuer le tétracorde de la *bamm,* mais plutôt à donner plus d'ampleur au son quand on touchait les deux cordes à la fois. Quand les musiciens arabes éprouvèrent le besoin d'augmenter le nombre de sons disponibles, ils ne mirent pas de nouvelles cordes à la suite de la *zir,* mais ils ne trouvèrent pas mieux que d'insérer deux cordes à la fois entre la *zir* et la *bamm* et de les appeler en leur propre langue la *mathna* et la *mithlath* ou numéros deux et trois.

Parmi les instruments usités à cette époque il faut citer le *tanbour,* sorte de mandoline à col très long et droit. Il y avait deux sortes de *tanabir,* ceux de Bagdad et ceux de Khorassan. Ils possédaient deux cordes et des ligatures. Le *tanbour de Khorassan* est en usage « dans les pays de ce nom et les régions limitrophes situées vers l'orient et le nord. L'autre, que les gens de l'Iraq désignent par le nom de *tanbour de Bagdad,* sert à ceux-ci et aux habitants des pays voisins vers l'occident et le midi ».

Leur étude se rapporte à la période suivante.

Yahia parle d'un instrument appelé *mizmar* et néglige de le décrire; on le suppose être une flûte dont l'embouchure n'est pas latérale. Le même auteur ne nous dit rien du *miᶜzaf,* sorte de harpe inventée d'après la légende par Dilal, fille de Lamek.

L'orchestre paraît avoir été composé exclusivement de luths, parfois en nombre considérable, jouant à l'unisson, et d'instruments à percussion battant le rythme.

CHAPITRE III

CODIFICATION DE LA MUSIQUE ARABE DU DIXIÈME AU TREIZIÈME SIÈCLE

Cette période qui assista à la codification des théories musicales pourrait s'appeler la période de grécisation de la musique arabe.

La tendance aux choses grecques qui se remarque dans l'esprit des savants contemporains des grands khalifes n'est pas seulement manifeste dans la médecine, la philosophie et les mathématiques. Elle est tout autant apparente dans la musique : Al Farabi et

1. P. 62.

Avicenne surtout orientent sensiblement leurs théories sur celles des Grecs, soit qu'ils aient cédé à l'engouement général pour les lumières que l'Hellas projetait à ce moment sur le monde entier, soit qu'ils aient cru trouver dans la musique grecque une certaine affinité avec celle du peuple musulman.

Les points de contact et les ressemblances sont multiples, les influences profondes et durables : nous l'établirons en étudiant maintenant la musique arabe dans ses intervalles, ses genres, ses systèmes, ses rythmes et ses instruments telle qu'elle est codifiée par les théoriciens Al Farabi, Avicenne, les Frères Sincères, Al Khowarezmi et les auteurs de la période suivante qui ont réédité les œuvres de leurs prédécesseurs[1].

Intervalles.

El Abᶜdd [69].

La question des intervalles de la musique arabe est celle sur laquelle il a été le plus écrit et qui a donné lieu aux controverses les plus copieuses. On a pris au pied de la lettre les complications mathématiques des théoriciens arabes et on a célébré l'originalité et la sensibilité acoustique des artistes capables de couper un ton en un nombre infinitésimal de parties et de construire des mélodies justes avec des quarts et des huitièmes de ton.

On n'a pas pris garde que, la plupart du temps, les auteurs arabes ne s'entendent même pas entre eux sur cette question délicate.

Il est cependant des points sur lesquels leurs théories et leurs témoignages concordent assez pour qu'on puisse y trouver l'armature d'une théorie.

Safi ed Din, dans son *Traité des rapports musicaux*, donne des explications abondantes sur les rapports mathématiques pouvant exister entre deux nombres lorsqu'on compare le plus grand au plus petit et, par voie de conséquence, sur les intervalles musicaux.

Dans les instruments à cordes, dit-il en substance, les sons varient avec la longueur de la corde qui entre en vibration[2]. On est ainsi conduit à définir les sons par les longueurs de corde qui leur correspondent et à appeler rapports entre différents sons les rapports entre ces différentes longueurs. Or, lorsque des sons diffèrent entre eux, les uns étant graves, les autres aigus, si on exprime par des rapports les distances qui les séparent, on remarque, parmi ces rapports, que les uns sont plus connus, plaisent plus à la nature, se font agréer plus vite, tandis que les autres sont dédaignés, désagréables et heurtent le sentiment naturel. Il en résulte qu'il ne suffit pas d'associer deux sons quelconques de hauteurs diverses pour donner lieu à une sensation qui flatte l'oreille; loin de là, l'oreille n'admet que certains rapports, que les rapports nobles pour ainsi dire : ceux-là ont un charme secret auquel l'âme se laisse aller, au lieu que les rapports vils lui causent une sorte de blessure.

Puisque certains rapports sont plus nobles que d'autres, les mêmes nuances se retrouvent dans toute « composition » de sons, c'est-à-dire dans toute succession de deux ou plusieurs sons de hauteurs différentes, non pas de même hauteur, car la répétition d'un son unique ne saurait constituer une composition de sons. Toute composition de deux sons différents s'appelle *intervalle*, — *boᶜd* [70] — celle de plusieurs sons *système* — *djamᶜ* [71].

Les deux sons de tout intervalle sont consonants ou dissonants : il y a donc des intervalles consonants — *moutaldim* [72] — et des intervalles dissonants — *moutanâfir* [73].

Il en est de même des systèmes. Lorsque les sons d'un système ont entre eux des rapports agréables, on l'appelle — *lahn* [74] — modulation.

Le système se trouve donc défini un groupement quelconque de sons, par opposition à la modulation, qui est un groupement de sons différents, mais consonants.

Les divergences entre les auteurs apparaissent déjà.

Pour d'autres, en effet, la modulation est un groupement de sons différents et consonants qui accompagnent des paroles excitant dans l'âme une émotion agréable, à condition encore que les paroles soit composées selon les lois de la métrique appelée — *chiᶜr* [75] — poésies, sur des temps cadencés qui constituent — *el yiqaᶜ* [76] — le rythme.

Al Farabi définit tout simplement la modulation « un groupement de sons »; c'est dire que, pour lui, elle comprend aussi bien un système dissonant qu'un groupement de sons dissonants.

Un intervalle, un système, consonants en eux-mêmes, cessent de l'être relativement à d'autres qui les précèdent et ne les appellent pas naturellement. De très petits intervalles venant après un grand perdent la qualité de consonance qu'ils avaient étant isolés.

---

1. On ne manquera pas de trouver ici une justification nouvelle de ce fait que pendant le millénaire écoulé entre l'Antiquité et la Renaissance, l'effort des hommes d'études qui s'intéressaient à l'explication des sciences a porté principalement sur l'exhumation et les commentaires des œuvres qui constituaient l'héritage des anciens. « Pour le commun des hommes du Moyen Age, il n'y avait qu'une source de connaissances sur les choses de la nature et du monde : ce que les anciens en avaient dit. »

2. Pour calculer les rapports qui existent entre les différents segments d'une corde, Safi ed Din la divise, selon l'usage de ses contemporains, en 12 parties égales.

Sur la corde *m kb*, explique-t-il, marquons les points de division *a*, *b*, *c*...

m a b c d e f g h i k ka kb

et formons le tableau des rapports des longueurs comptées depuis l'extrémité *m* jusqu'aux divers points de division. Chaque lettre y désigne, non le point, mais la longueur de la corde depuis *m* jusqu'au point donné :

Nous avons alors :

$$\frac{kb}{ka}=1+\frac{1}{11}\quad \frac{ka}{k}=1+\frac{1}{10}\quad \frac{h}{i}=1+\frac{1}{9}$$
$$\frac{kb}{k}=1+\frac{1}{5}\quad \frac{ka}{i}=1+\frac{2}{9}\quad \frac{k}{h}=1+\frac{1}{4}$$
$$\frac{kb}{i}=1+\frac{1}{3}\quad \frac{ka}{h}=1+\frac{3}{8}\quad \frac{k}{g}=1+\frac{3}{7}$$
$$\frac{kb}{h}=1+\frac{1}{2}\quad \frac{ka}{g}=1+\frac{4}{7}\quad \text{etc.}$$
$$\frac{kb}{g}=1+\frac{5}{7}\quad \frac{ka}{f}=1+\frac{5}{6}$$
$$\frac{kb}{f}=2\quad \frac{ka}{e}=2+\frac{1}{5}$$
$$\frac{kb}{e}=2+\frac{2}{5}\quad \frac{ka}{d}=2+\frac{3}{4}$$
$$\frac{kb}{d}=3\quad \frac{ka}{c}=3+\frac{2}{3}$$
$$\frac{kb}{c}=4\quad \frac{ka}{b}=5+\frac{1}{2}$$
$$\frac{kb}{f}=6$$

On trouve par ce moyen tous les rapports auxquels donne lieu la division aliquote de la corde en 12 parties. L'un quelconque de ces rapports mesure l'intervalle des deux sons rendus par les deux longueurs de corde entre lesquelles le rapport est établi.

Ainsi l'intervalle $kb - d$ a pour rapport et pour mesure 3 ; il est égal à tel autre intervalle comme $f - b$, bien que les segments de corde compris entre kb et $d - f$, et b ne soient pas d'égale longueur.

Les rapports les plus beaux, les plus nobles, sont d'abord le rapport du double, puis le premier des rapports de l'entier et de la partie, $1+\frac{1}{2}$. Le rapport du double est le premier et le plus important de tous par sa parfaite consonance et le sentiment de pleine satisfaction qu'on a en l'entendant.

Safi ed Din nous précise les idées de son temps sur la *consonance* — *el ittifâq* [77] — et la *dissonance* — *at tandfor* [78].

L'intervalle du « tout » — *al bo'dou dou l'koulli* [79] — est celui qui présente au plus haut degré la qualité de consonance : les deux sons qui le limitent semblent être de la même nature, et chacun d'eux peut être substitué à l'autre dans la composition mélodique. « Lorsqu'on fait vibrer une corde tendue et que, partant d'une extrémité, on en diminue progressivement la longueur, on obtient des sons de plus en plus élevés; puis, quand on parvient à la moitié de la corde, on rencontre un son plus élevé que tous les précédents qui ressemble à celui de la corde entière et peut lui être substitué dans les modulations[1]. » Chacun des sons compris dans cette première moitié est unique en son genre, et aucun autre du même segment n'est apte à le remplacer; mais les deux extrémités du segment se rejoignent comme si un cercle avait été parcouru, et il n'existe en dehors de lui aucun son, soit dans l'autre moitié de la même corde, soit produit par d'autres cordes plus longues ou plus courtes, plus tendues ou plus lâches, plus épaisses ou plus fines, dont un son de ce premier intervalle ne soit l'identique ou ne puisse tenir lieu. De là le nom d'*intervalle du tout*, c'est-à-dire intervalle qui renferme tous les sons.

Les théoriciens arabes admettent des consonances de première et de seconde espèce.

La consonance de première espèce — *el ittifaq el awal* [80] — est celle de tout intervalle qui ne renferme pas entre ses extrémités de son étant avec l'une de ces extrémités dans le rapport du tout, autrement dit la consonance de tout intervalle dont le rapport est plus petit que 2.

La consonance de seconde espèce — *el ittifaq eth thani* [81] — est celle du système formé par un intervalle de consonance première et un son étant dans le rapport 1/2 avec son extrémité aiguë, ou par le même intervalle et un son étant dans le rapport 2 avec son extrémité grave. Dans un tel système il est toujours possible de substituer l'un à l'autre les deux intervalles de consonance première qui y sont contenus. Ainsi l'*intervalle du tout et des cinq* équivaut pour l'oreille à celui des cinq; l'*intervalle du tout et des quatre* à celui de quatre[2].

Le double de l'intervalle des quatre est une consonance de seconde espèce, parce que si on commence par frapper la note aiguë, l'oreille substitue au son grave le son aigu qui est avec lui dans le rapport 1/2 et reçoit l'impression d'un intervalle résonnant. D'une façon analogue, l'intervalle des quatre attaqué par la note aiguë se confond avec celui des cinq, car frapper la longueur 3 puis la longueur 4 équivaut à frapper d'abord la longueur 3, puis la longueur 2, et ce rapport 3/2 est celui de l'intervalle des cinq[3]. Réciproquement, l'intervalle des cinq, dont on attaque d'abord la note aiguë, se confond avec celui des quatre, car faire vibrer les longueurs 4 et 6 équivaut à faire vibrer les longueurs 4 et 3 qui sont celles auxquelles correspond l'intervalle des quatre.

Tous les rapports du double et de la partie $2+\frac{1}{n}$ du double et de deux parties $2+\frac{2}{n}$ et beaucoup de rapports du tout et de plusieurs parties de la formule $1+\frac{n}{n+1}$ offrent des consonances de seconde espèce.

Par exemple, la consonance 11 et 6 du rapport $1+\frac{5}{6}$ équivaut, lorsqu'on renverse l'ordre des notes, à celle des longueurs 12 et 11 du rapport $1+\frac{1}{12}$.

Il en est de même pour les rapports de la formule $1+\frac{n}{n+2}$, où n est un nombre impair. La consonance de longueur 12 et 7, par exemple, dans le rapport $1+\frac{5}{7}$, équivaut, si l'on renverse l'ordre des sons, à celle des longueurs 7 et 6 du rapport $1+\frac{1}{6}$. Ce rapport $1+\frac{5}{7}$ est donc de faible consonance comme le rapport $1+\frac{1}{6}$.

***

De ce qui précède il faut retenir que les théoriciens arabes attribuent une importance primordiale, parmi les intervalles, à l'octave « intervalle du tout » qui renferme tous les sons. Les sons, qui sont en dehors de lui, ne servant qu'à l'enrichissement, à l'embellissement des modulations, sont pour cela employés par préférence, et non par nécessité.

Après l'octave, c'est la quarte « intervalle des quatre » — *doul'arbaᶜ* [82] — qui joue un rôle important, comme nous le verrons dans l'étude des genres; puis viennent la quinte « intervalle des cinq » — *dou l'khams* [83] — l'intervalle résonnant ou ton — *et tanini* [84] — l'intervalle appelé reste *el baqiya el fadla* [85] — qui représente le demi-ton de la gamme de Pythagore, et l'intervalle dit « quart du résonnant ou intervalle de relâchement », — *boᵓdoul'irkha* [86] — qui semble jouer le rôle du dièse de l'auteur grec.

Nous verrons plus loin que les notions de *système*, comme beaucoup de celles qui constitueraient une théorie formelle de la musique arabe, sont présentées différemment par les auteurs.

Ce n'est que sur la division des intervalles en trois groupes qu'Al Farabi, Avicenne et Safi ed Din se rencontrent. Tous divisent les intervalles en grands, moyens et petits.

Les grands et les petits intervalles sont en nombre indéfini, puisqu'on peut à l'infini doubler et diviser par deux.

1. Cette notion de la consonance ainsi comprise est bien particulière à la musique orientale. Il ne saurait être question du plus ou moins d'agrément que trouve l'oreille à entendre à la fois les deux sons extrêmes d'un intervalle et qui est la base de l'harmonie. Il s'agit uniquement de la faculté de deux sons d'être substitués l'un à l'autre. Nous avons trouvé chez les Arabes du Maghreb et de l'Egypte l'usage de jouer et de chanter une mélodie en substituant à une note trop haute ou trop basse l'octave grave ou aiguë de cette note, sans se rendre compte que cette substitution pouvait transformer la mélodie. Etait-ce un vestige de la théorie des anciens sur la consonance?

2. La douzième équivaut à la quinte, la onzième à la quarte. C'est notre théorie des intervalles redoublés.

3. C'est notre théorie du renversement des intervalles. « Attaquer l'intervalle par la note aigue » signifie faire entendre d'abord la note aiguë de l'intervalle, puis la note grave reportée à l'octave

En fait, lorsqu'on accroît successivement l'intervalle, c'est-à-dire le rapport qui le mesure, on arrive à ne plus avoir qu'une longueur de corde insuffisante pour frapper et avec laquelle on n'obtient plus un son, mais un bruit incapable d'entrer dans la composition mélodique. Au contraire, lorsqu'on diminue progressivement le rapport, la longueur de corde qui sépare les deux sons devient si petite qu'on ne distingue plus les extrémités l'une de l'autre. C'est ce qui a lieu, par exemple, pour les rapports de $1+\frac{1}{100}$ et de $1+\frac{1}{200}$. On ne peut faire de différence entre les deux termes de l'intervalle, parce que celle qui existe est au-dessous de ce qu'on a coutume d'observer.

En ce qui concerne les grands rapports, on ne va pas dans la pratique au delà du premier de la série des puissances de 2, qui est 4. La voix humaine dans toute son étendue ne sort pas de cet intervalle : c'est ce dont tous les gens de l'art ont l'expérience. Cette limite peut être dépassée par les instruments à cordes et les instruments à vent. Celui dont fait mention Al Farabi et qui est appelé — *schâhrûd* [87] — a quatre octaves (Safi ed Din); il aurait été inventé par Ibn el Akhwas.

***

Tout intervalle a un nom. Les plus usités sont désignés par des expressions techniques basées sur leur mode d'emploi dans l'art : les autres ne le sont que par le rapport numérique qui les mesure. On dit : l'intervalle dont le rapport est de tant.

Ainsi, comme on l'a vu plus haut, le premier en ordre de tous les rapports étant le rapport du double, l'intervalle qu'il mesure s'appelle *intervalle du tout.* Au premier rapport d'une puissance de 2, au rapport 4, correspond l'*intervalle du tout doublé.* Au premier rapport du tout et de la partie qui est $1+\frac{1}{2}$ correspond l'*intervalle des cinq.* L'*intervalle des quatre* est celui qui a pour rapport $1+\frac{1}{3}$. On appelle *intervalle du tout et des cinq* celui qui a pour rapport 3, et *intervalle du tout et des quatre* celui dont le rapport est $2+\frac{2}{3}$. L'intervalle de rapport $1+\frac{1}{8}$ est connu sous le nom de *résonnant :* celui dont le rapport est $1+\frac{13}{243}$ est nommé *excès* ou *reste.* Le quart du résonnant est l'*intervalle de relâchement.*

Parmi les grands intervalles, quatre sont usités :

l'intervalle du tout doublé ou double octave — *dou l'koulli marrataïn* [88];

l'intervalle du tout et des cinq ou octave et quinte — *dou l'koulli ou el khams* [89];

l'intervalle du tout et des quatre ou octave et quarte — *dou l'koulli ou el arbâc* [90].

l'intervalle du tout ou octave — *al bo'dou dou l'koulli* [91].

Selon l'opinion générale, il y a deux intervalles moyens :

l'intervalle des cinq ou quinte — *dou l'khams* [83];

l'intervalle des quatre ou quarte — *dou l'arbâc* [82].

Les intervalles moindres ou petits intervalles, appelés aussi *intervalles de modulation, — al abcâd al lah'niya* [92], — se subdivisent à leur tour en grands, moyens et petits.

Mais sur ce point les théoriciens ne sont plus d'accord.

D'après certains, les *grands intervalles de modulation* sont ceux qui, retranchés de l'intervalle des quatre, laissent un intervalle dont le rapport est moindre que le leur.

Si l'on admet cette définition, il y aurait trois grands intervalles de modulation dont les rapports seraient : $1+\frac{1}{4}$, $1+\frac{1}{5}$, $1+\frac{1}{6}$.

Les *intervalles moyens de modulation* sont tels que si on les double et qu'on retranche le produit de l'intervalle des quatre, on obtienne un reste dont le rapport soit moindre que le leur. Il y en aurait trois dont les rapports sont : $1+\frac{1}{7}$, $1+\frac{1}{8}$, $1+\frac{1}{9}$.

Les *petits intervalles de modulation* se subdivisent encore en grands, moyens et petits.

Les *grands d'entre les petits intervalles de modulation* se forment quand, en triplant le petit intervalle et en retranchant le produit de l'intervalle des quatre, on obtient un reste dont le rapport est moindre que le leur. Tels sont les six intervalles : $1+\frac{1}{10}$, $1+\frac{1}{11}$, $1+\frac{1}{12}$, $1+\frac{1}{13}$, $1+\frac{1}{14}$, $1+\frac{1}{15}$.

Les moyens d'entre les petits intervalles de modulation se forment quand, en multipliant par 4 le petit intervalle et en retranchant le produit de l'intervalle des quatre, on obtient un reste dont le rapport est moindre que le leur.

Tous les autres intervalles forment les *petits d'entre les petits intervalles de modulation* et sont appelés les *restes* de modulation — *el fadlatoul'lah'niya* [93].

Avicenne définit les *grands intervalles de modulation :* Tout intervalle tel que si, l'ayant doublé, on retranche le produit de l'intervalle des quatre, le reste obtenu soit un intervalle de moindre rapport que la somme des deux intervalles retranchés[1].

D'après cette opinion, il y aurait dix intervalles de ce genre dont les rapports seraient : $1+\frac{1}{4}$, $1+\frac{1}{5}$, etc. jusqu'à $1+\frac{1}{13}$.

Les *moyens intervalles de modulation* sont ainsi définis par Avicenne : Tout intervalle tel que si, l'ayant doublé, on retranche le produit de l'intervalle des quatre, le reste obtenu soit d'un rapport plus grand que le produit soustrait et moindre que le double de ce produit[2]. Il y a quinze de ces intervalles depuis celui qui a pour rapport $1+\frac{1}{14}$ jusqu'à celui qui a pour rapport $1+\frac{1}{28}$.

Les *petits intervalles de modulation* sont tels que si on les double et qu'on retranche le produit de l'intervalle des quatre, on obtienne un reste plus grand

1. Dans ces indications mathématiques il faut prendre le mot « doubler » pour « élever au carré », « retrancher » pour « diviser ». Avicenne donne lui-même l'exemple suivant : Soit l'intervalle $\frac{14}{13}$. On l'élève au carré, ce qui donne $\frac{196}{169}$. On divise $\frac{3}{4}$ par ce rapport. Le quotient $\frac{169}{147}$ est plus petit que $\frac{196}{169}$. Donc $\frac{14}{13}$ est un grand intervalle de modulation.

2. Autrement dit : tels que si on divise la quarte par leur carré, le quotient soit plus grand que le carré, mais plus petit que le carré du carré.

que le double du produit retranché[1]. Ces petits intervalles pourraient être en nombre infini, et il paraît que certains esprits subtils auraient essayé de les subdiviser encore sur le papier. Il y a là seulement une manifestation de plus d'une des particularités du génie arabe, qui se complaît aux théories les plus compliquées, mais devien très accommodant dès qu'il s'agit de les mettre en pratique.

Avicenne et Safi ed Din, d'ailleurs, se hâtent de faire des réserves. Celui-ci nous déclare que les maîtres de l'art simplifient tout cela et n'admettent que trois *intervalles de modulation* : un grand qui a pour rapport $1+\frac{1}{5}$, un moyen qui a pour rapport $1+\frac{1}{13}$, et un plus petit appelé simplement *reste, — fadla* [100]. remarque que l'oreille confond forcément ces très petits rapports, à cause de leur proximité : les rapports se prennent l'un pour l'autre, $1+\frac{1}{8}$ pour $1+\frac{1}{7}$; ou pour $1+\frac{1}{9}$.

Avicenne, de son côté, reconnaît qu'à partir de $1+\frac{1}{33}$ la confusion s'aggrave, et qu'au delà de $1+\frac{1}{43}$ l'oreille ne peut plus discerner aucune différence.

Malgré ces restrictions, si l'on en croit les théoriciens de l'époque, les musiciens arabes auraient eu à leur disposition 37 intervalles plus petits que notre ton majeur $\frac{9}{8}$. Il semble difficile d'admettre sérieusement une pareille abondance d'éléments, et on se demande si, soit dans la pratique des instruments, soit dans le chant, l'utilisation de tous ces intervalles était possible[2].

Beaucoup d'écrivains l'ont pensé et ont cru fermement à l'existence de ces étranges rapports, produits de théoriciens de cabinet d'études et de la manie mathématique des Arabes.

Il y a donc lieu d'examiner la question de plus près en se référant aux intervalles usités dans la composition des modes, en étudiant les divisions du monochorde et les intervalles obtenus par les ligatures sur les instruments à cordes de cette époque, enfin en recueillant et en confrontant les aveux des auteurs anciens que nous pouvons consulter.

On sait déjà que dans la musique arabe les *modes* s'obtiennent par la façon dont est divisé le tétrachorde, donc par la nature des trois intervalles introduits dans la quarte.

Si nous prenions Safi ed Din au pied de la lettre, la formation des modes disposerait de 29 intervalles différents, dont voici les rapports par ordre de leur dissonance :

5/4	12/11	20/19
6/5	64/59	21/20
7/6	81/7	22/21
8/7	13/12	24/23
9/8	320/29	28/27
48/43	14/13	31/30
10/9	15/14	32/31
21/19	16/15	46/45
11/10	86/81	49/48
59/54	256/243	

1. Autrement dit : tels que si on divise la quarte par leur carré, le quotient soit plus grand que le carré et plus grand aussi que le carré du carré.

2. Il est bon peut-être de citer ici ce passage de Platon : « N'est-pas plaisant, Socrate, de voir nos musiciens discuter sur ce qu'ils appellent des nuances diatoniques, tendre l'oreille comme des curieux qui cherchent à surprendre des secrets? Les uns disent qu'ils distinguent un certain intervalle, le plus petit qui se puisse apprécier; tandis que les autres prétendent que cette différence est insignifiante; et néanmoins, tous, dans la pratique de leur art, négligent les théories de leur esprit, pour ne suivre que la loi de leur oreille. » (*Traité de la République*.)

Quelques-uns de ces intervalles nous sont familiers; nous reconnaissons :

La tierce majeure $\frac{5}{4}$,

La tierce mineure $\frac{6}{5}$,

Le ton majeur $\frac{9}{8}$,

Le ton mineur $\frac{10}{9}$,

Le demi-ton majeur $\frac{16}{15}$,

Le limma de Pythagore $\frac{256}{243}$.

Les autres nous paraissent bien étranges, et plusieurs ne découlent pas absolument de la théorie dont ils devraient se réclamer. Avicenne et Al Farabi les donnent comme usités, et leur autorité ne nous empêche pas de nous demander si vraiment il faut admettre de telles complications subtiles et difficiles à distinguer dans la pratique.

Les auteurs qui donnent la nomenclature des intervalles par les divisions du monochorde nous apportent heureusement des précisions.

Safi ed Din, dans son *Livre des Périodes*, explique ainsi qu'il suit la méthode usitée :

« On partage la corde en deux parties égales en un point qu'on appelle يح *ya-h'a;* l'extrémité aiguë de la corde s'appelle م *mime* et l'extrémité grave ا *alif*.

Au quart de la corde on met ح *h'a*. Puis on divise م ح *mime-h'a* en quatre et on met à la fin de la première division يه *ya'ha*. Puis on divise la corde en neuf et on met à la fin de la première partie د *dal*. Puis on divise م ح *mime-h'a* en huit, on ajoute une partie du côté grave et on met ه *'ha*.

On divise م ه *mime-'ha* en huit, on ajoute une partie au côté grave et on met ب *ba*. On divise م ب *mime-ba* en trois et à la fin de la première partie on met ي ب *ya-ba*.

On divise مب *mime-ba* en quatre et à la fin de la première partie on met ط *t'a*.

On divise م ط *mime-t'a* en quatre et à la fin de la première partie on met يو *ya-wa*.

On divise يو م *ya wa mime* en deux, on ajoute une partie du côté grave et on met و *wa*.

On divise م و *mime-wa* en huit, on ajoute une partie du côté grave et on met ج *djim*.

On divise م ج *mime-djim* en quatre et à la fin de la première partie on met ي *ya*.

On divise م ى *mime-ya* en quatre et à la fin de la première partie on met يخ *ya-zine*.

On divise م و *mime-wa* en quatre et à la fin de la première partie on met ي ج *ya-djim*.

On divise م د *mime-dal* en trois et à la fin de la première partie on met يد *ya-dal* ».

Cette méthode paraît tout d'abord fort compliquée. Cependant si on la regarde de plus près on constate que l'auteur procède par quintes et par tons majeurs. Les intervalles singuliers qu'on a présentés plus haut n'interviennent pas, et nous pouvons représenter de la façon suivante (fig. 416) l'octave donnée par la moitié de la corde.

Fig. 416.

Voici donc qui simplifie singulièrement l'apparente complication théorique de la gamme arabe de cette époque. L'examen des ligatures des instruments va nous donner quelques indications nouvelles.

Le rabab [94]. — Le *rabab* avait ordinairement deux cordes. Al Farabi dit : « Quelquefois on ne le garnit que d'une corde; d'autres fois on en met deux de la même grosseur, d'autres fois encore ce sont deux cordes de grosseur différente, dont la plus grosse est semblable à la *mithlath* du luth, et l'autre à la *mathna*. Souvent même il y a quatre cordes, à savoir : deux de la grosseur de la *mithlath* et deux de la grosseur de la *mathna*. Dans certains cas on monte une *mithlath* et deux *mathna*; mais il vaut mieux doubler les deux cordes pour donner de l'ampleur au son. »

Dans le *rabab* à deux cordes, qui paraît avoir été le *rabab* classique, la plus basse des deux cordes était divisée ainsi :

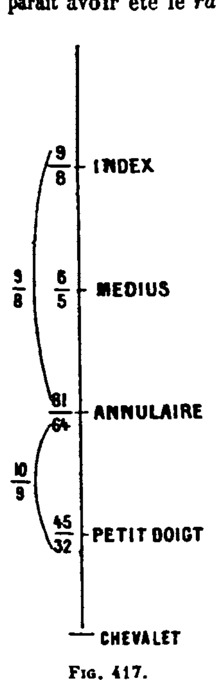


Fig. 417.

La corde aiguë était tendue jusqu'à ce que le son à vide fût pareil au son usuel du doigt du milieu, ce qui donnait sensiblement la quarte et la quinte. On accordait aussi cette seconde corde sur l'annulaire usuel et même sur le petit doigt usuel.

« D'ordinaire, dit le même auteur, ceux qui jouent de cet instrument tirent les sons de certains endroits des cordes que, par la force de l'habitude, ils retrouvent assez exactement sans avoir besoin des ligatures, et ils posent les doigts sur les endroits mêmes où se produisent les sons arrêtés. Le premier de ces endroits est la place de l'index situé au bout de la neuvième partie de la longueur qui va du sillet au chevalet. Après vient la place du doigt du milieu située au bout de la sixième partie de cette même longueur. La troisième place est celle de l'annulaire, qui se trouve au neuvième de la longueur qu'il y a entre la place de l'index et le chevalet. La quatrième est celle du petit doigt situé à l'extrémité du dixième de la longueur qu'il y a entre la place de l'annulaire et le chevalet.

Soit AB la *mithlath* du *rabab* et CD la *mathna*. Les index se placeront en EF, les médius en GH, les annulaires en KL, les petits doigts en MN. Alors l'intervalle AE est d'un ton; la proportion de l'intervalle AG, celle de $\frac{5}{6}$; l'intervalle EK, d'un ton; l'intervalle KM, de $\frac{9}{10}$, de sorte que l'intervalle EM est de $\frac{4}{5}$. Et si nous retranchons l'intervalle AE de AG, il reste l'intervalle EG, dont la proportion est $\frac{45}{48}$.

Mais cette façon d'accorder le *rabab* est qualifiée par Al Farabi de *vieille manière;* on peut donc, selon lui, ajouter au-dessous des points MN les points *r* et *s* situés à l'extrémité du tiers de chaque corde et ajouter *p* et *q* à peu près à mi-chemin entre KM et LN. Alors l'intervalle A*r* est d'une quinte et A*p* d'une quarte. M*r* sera $\frac{15}{16}$, c'est-à-dire le plus petit des intervalles du genre conjoint moyen $\left(\frac{8}{9}, \frac{9}{10}, \frac{15}{16}\right)$, l'*apotome*.

Fig. 418.

Des autres accords expliqués par Al Farabi, le plus ordinaire est celui qui se fait sur le médius, la corde CD étant tendue jusqu'à ce que le son à vide soit pareil au son G.

Mais on accorde aussi sur l'annulaire usuel en faisant le son à vide de CD pareil au son K ou pareil au son M.

Si l'on essaye de traduire ces indications, on constate que la coutume était d'appliquer les doigts sur la première corde aux

$$\frac{8}{9} \quad \frac{5}{6} \quad \frac{64}{81} \quad \frac{92}{45}$$

de la longueur entre le sillet et le chevalet. Cette échelle, rapportée, par exemple, au son à vide d'*ut*, donnerait la série

UT
RÉ
MI♭ naturel
MI ditonique
FA♯.

L'accord de la seconde corde variait.

Si le son à vide était égal au son du médius (tierce mineure), on avait pour cette corde les rapports

$$\frac{20}{27} \quad \frac{25}{36} \quad \frac{160}{243} \quad \frac{16}{27}$$

ce qui donnerait la série

MI♭
FA aigu
SOL♭ aigu
SOL un peu aigu
LA ditonique.

Si le son à vide était égal au son de l'annulaire

tierce majeure), les rapports étaient :

$$\frac{512}{729} \quad \frac{160}{243} \quad \left(\frac{64}{81}\right)^2 \quad \left(\frac{32}{45}\times\frac{64}{81}\right)$$

ce qui donnerait la série :

MI ditonique
FA♯ ditonique
SOL un peu aigu
SOL♯ un peu aigu
SI♭ un peu aigu.

Enfin, si le son à vide était égal au son du petit doigt (quarte augmentée), les rapports étaient :

$$\frac{256}{405} \quad \frac{16}{27} \quad \left(\frac{32}{45}\times\frac{64}{81}\right) \quad \frac{1}{2}$$

ce qui donnerait la série :

FA♯
SOL♯ aigu
LA ditonique
SI♭ aigu
UT.

Nous retrouvons encore ici la manie mathématique des Arabes, et il semble que dans la pratique les joueurs de *rabab* aient ignoré tous ces calculs, se fiant plutôt à leur oreille pour trouver la place des notes que leur inspirait leur sentiment musical ou qui répondaient aux notes d'un air traditionnel.

Al Farabi déclare : « Il est évident que, tant qu'on s'en tient à ces accords, le *rabab* ne saurait servir à accompagner le luth que d'une manière peu satisfaisante, tant pour les intervalles parfaits que pour ceux qui s'approchent de la perfection et ceux qui tiennent le milieu; il est donc évident que les intervalles sont établis d'une manière défectueuse. »

Il voudrait ajouter sur la corde grave deux notes qui répondraient à fa et sol, ce qui donnerait à l'autre corde :

avec l'accord en tierce mineure, un *la* ♭ et un *si* ♭ un peu aigus;

avec l'accord en tierce majeure, un *la* et un *si*;

avec l'accord en triton, un *si* et un *ut*♯.

Mais même ce perfectionnement ne le satisfait pas sous le rapport de la pureté et de la perfection des intervalles, et il en revient à l'accord par quartes pour obtenir de l'ensemble des deux cordes une gamme chromatique à peu près complète qu'on peut représenter ainsi :

$\frac{1}{1}$: U
$\frac{9}{8}$: RÉ
$\frac{5}{6}$: MI♭ un peu aigu
$\frac{81}{64}$: MI
$\frac{4}{3}$: FA
$\frac{45}{32}$: FA♯
$\frac{3}{2}$: SOL
$\frac{8}{5}$: LA♭ un peu aigu
$\frac{27}{16}$: LA
$\frac{15}{8}$: SI

En ajoutant sur la corde aiguë la quarte et la quinte, on obtenait un SI♭ un peu aigu et l'octave UT.

Il nous paraît impossible d'établir que ces différents accords soient sortis du domaine théorique.

Le tanbour de Khorâssân — *tambour khorâssanî* [**95**]. — Cet instrument présentait des différences, suivant la contrée, quant à la forme, à la longueur et à la taille.

Mais il avait partout deux cordes attachées à la *zobaiba* (pied) prolongées en direction parallèle sur le chevalet muni de deux entailles, continuant toujours en parallèle jusqu'au sillet, où elles passaient dans deux encoches placées à la même distance que les entailles du chevalet pour s'enrouler finalement sur deux chevilles placées vis-à-vis l'une de l'autre aux deux côtés de l'instrument.

Le tanbour de Khorassan portait des ligatures fixes et des ligatures variables.

Les ligatures fixes étaient au nombre de cinq. « La première se met au neuvième de l'espace compris entre le sillet et le chevalet, la deuxième au quart de cet espace, la troisième au tiers, la quatrième au juste milieu, la cinquième au neuvième de la distance entre le chevalet et le milieu.

« Alors les sons AE et CF forment l'intervalle d'un ton; AG et CH, celui d'une quarte; AI et CK, celui d'une quinte; donc GI forme un ton, différence entre la quarte et la quinte. Il en est de même pour HK. AL fait l'octave. Alors IL est une quarte, différence entre l'octave et la quinte, comme GL est une quinte, différence entre l'octave et la quarte. AN est une octave plus un ton, IN une autre quinte, EI une quarte, EN une autre octave.

Fig. 419.

Ces ligatures fixes nous donnent une première tablature que l'on pourrait représenter et traduire ainsi :

$\frac{1}{1}$: UT
$\frac{9}{8}$: RÉ
$\frac{4}{3}$: FA
$\frac{3}{2}$: SOL
2 : UT
$2+\frac{9}{8}$: RÉ

Outre les ligatures fixes, on mettait au *tanbour de Khorassan* des ligatures variables, ordinairement treize, parfois plus de vingt, suivant les échelles qu'on voulait employer. Quand il y en avait treize, on en mettait deux entre A et E, trois entre E et G, deux entre G et I, quatre entre I et L, deux entre L et N, de sorte que le plus ordinairement on avait en tout dix-huit ligatures.

Généralement on ajoutait deux ligatures auxiliaires, et les dispositions de l'ensemble donnaient alors une division des intervalles donnés par les ligatures fixes en *limma* et *comma pythagoriques* de la manière suivante (fig. 420).

Voici comment Al Farabi établit les calculs de tout cet appareil de ligatures. Les lettres extérieures

marquent les ligatures fixes; les lettres intérieures les ligatures auxiliaires.

« En premier lieu il faut tendre les deux cordes de sorte que leurs sons libres soient identiques. Puis nous observerons où se produit le *criard* (l'octave) du son A à vide sur la corde BD; c'est la place de la ligature LM. Ensuite nous tendrons cette corde jusqu'à ce que le *motlaq* en soit pareil au son L; alors le son M sera le *criard* du son L. Plaçant les doigts en même temps sur les points L et M, nous cherchons le son M sur la corde AC. Puisqu'il est au milieu de la corde BD, il doit se produire à mi-chemin entre A et L, soit à la moitié de la corde AC. Ici se place la ligature GH.

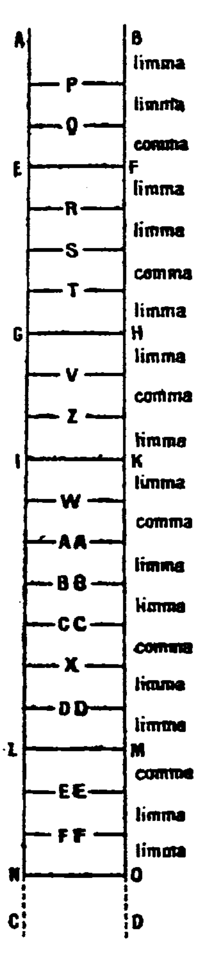


FIG. 420.

« Maintenant nous lâchons la corde BD jusqu'à ce que le *motlaq* en soit pareil au son G et nous cherchons le son L sur cette corde : nous obtenons la ligature IK. Nous cherchons I sur BD et nous avons la ligature EF. Lâchons la corde BD jusqu'à ce qu'elle donne le son E, nous retrouvons le son M entre L et C sur la corde AC, et nous avons la ligature NO. Ainsi nous avons obtenu les ligatures fixes de l'instrument. »

Pour obtenir les ligatures variables les plus usitées, nous faisons le son libre de BD pareil à celui de E et nous cherchons le son F sur la corde AC : nous obtenons la ligature T $\left(\frac{64}{81}\right)$ qui est séparée de GH par un limma.

Cherchons le son G sur la corde BD : nous trouvons la ligature R $\left(\frac{27}{32}\right)$ qui fait avec EF l'intervalle d'un limma. Cherchons le son R de la corde AC sur BD : nous trouvons la ligature P qui fait avec les deux cordes libres un intervalle d'un limma $\left(\frac{243}{256}\right)$. Cherchons T de la corde BD sur la corde AC : nous trouvons la ligature Z $\left(\frac{512}{729}\right)$ distante de IK d'un limma. Cherchons K sur AC : nous aurons la place de BB $\left(\frac{16}{27}\right)$. Cherchons le son Z de la corde BD sur la corde AC : nous trouvons la ligature AA $\left(\frac{4096}{6561}\right)$ et nous produisons le son du BB de la corde BD sur la corde AC pour avoir DD $\left(\frac{128}{243}\right)$. Entre DD et LM il y aura un limma.

Cherchons encore DD de la corde BD sur AC : nous aurons la ligature FF $\left(\frac{1024}{2187}\right)$ distante de NO d'un limma. Cherchons le son L sur la corde BD : nous aurons CC $\left(\frac{9}{16}\right)$ dont le son, tiré de la corde AC et retrouvé sur BD, servira à marquer W $\left(\frac{81}{128}\right)$, ligature à ajouter aux treize déjà connues. Entre W et la ligature IK il y a un limma. Cherchons ensuite la place où le son W sur la corde HC s'obtient sur la corde BD, soit V $\left(\frac{729}{1024}\right)$. Ce son V sur AC reproduit sur BD donne S $\left(\frac{6561}{8192}\right)$; entre S et R il y a un limma, tandis qu'il y a un comma entre S et T, de même qu'entre V et Q, entre W et AA. Cherchons S de la corde AC sur la corde BD, nous trouvons Q $\left(\frac{59049}{65536}\right)$. Entre cette ligature et P il y a un limma; il y a un comma entre Q et EF. Cherchons aussi sur la corde BD le son Z de la corde AC : nous marquons ainsi la place d'une ligature $\left(\frac{32768}{59049}\right)$ ajoutée aux treize sus-énoncées. Nous le marquons de la lettre X. Cherchons sur la corde AC le son qu'elle donne sur BD : nous aurons EE $\left(\frac{262144}{531441}\right)$ séparée par un comma de LM. Entre EE et FF, il y a un limma; entre X et CC un comma; entre X et DD un limma.

Les ligatures additionnelles W et Z, suivant Al Farabi, s'employaient seulement comme les *voisines* du luth, ce que Land interprète comme signifiant « dans les traits d'agrément et de passage[1] ».

L'accord se faisait de plusieurs manières.

Il y avait : l'*accord de mariage*, dans lequel les deux cordes donnaient à vide le même son, les ligatures donnaient des sons identiques. Avec les deux ligatures auxiliaires on avait vingt et un sons.

L'*accord montagnard*, donnant pour les deux cordes à vide un intervalle de deux limma. On avait vingt-huit sons simples et sept doubles.

L'*accord ordinaire*, donnant pour les deux cordes à vide un intervalle d'un ton. On avait dix-huit sons doubles et six simples.

L'*accord de Nadjari*, donnant pour les deux cordes à vide une tierce mineure. On avait sur chaque corde sept sons simples et dix doubles.

L'*accord du luth*, donnant pour les deux cordes à vide une quarte; il en sera question plus loin.

L'*accord en quintes*, avec lequel on avait huit sons doubles et vingt-six simples.

Les textes anciens parlent aussi d'accords en septième mineure et en octave, et d'un accord qui donnait pour les deux cordes à vide un intervalle d'un limma.

En somme, on peut dégager de tout cet apparat compliqué la notion que les tanbouristes qui gardaient les traditions de l'Asie centrale se contentaient des degrés de l'échelle diatonique.

Le tanbour de Bagdad — *tanbour bar'dâdî* [**96**]. — Cet instrument a généralement deux cordes; exceptionnellement il en a trois. Il diffère du tambour du Khorassan par la forme et la grandeur; il était joué par les gens de l'Irak et des contrées de l'Occident et du Midi.

Comme le précédent, il avait des ligatures fixes et des ligatures variables.

Les ligatures fixes, selon le témoignage d'Al Farabi, se marquent d'ordinaire du côté de la cheville.

1. J.-P.-N. LAND, *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, Leyde, 1885.

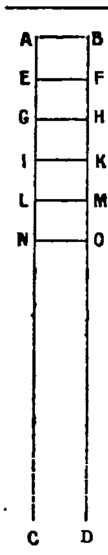


Fig. 421.

Les points de division sont établis par des ligatures attachées au col de l'instrument vis-à-vis de chaque point; la dernière se fait au huitième de la distance entre le chevalet et l'extrémité de la partie vibrante de la corde, du côté de la cheville. « La ligature NO étant attachée sur le huitième de chacune des deux cordes AB et CD, chacun des sons N et O résonne à un intervalle de $\frac{7}{8}$. Et puisque la distance de A à N, comme celle de B à O, est partagée en cinq sections égales et AN est le huitième de AC comme BO est le huitième de BD, si l'on assigne au son A le nombre 40, le son E, d'après le même principe, aura le nombre 39; G, 38; I, 37; L, 36, et le son N, 35. »

De sorte que ces ligatures que notre théoricien traite de *ligatures païennes*, donnant lieu à des *airs païens*, créent les intervalles suivants :

AE et BF $= \frac{40}{39} =$ quart de ton diminué.

AG et AH $= \frac{40}{38} =$ demi-ton voisin du limma.

AI et BK $= \frac{40}{37} =$ deux tiers de ton.

AL et BM $= \frac{40}{36} =$ ton mineur.

AN et BO $= \frac{40}{35} =$ ton surélevé.

L'accord des deux cordes se faisait de différentes manières : à l'unisson, ou en accordant la seconde corde sur le son G de la première (*accord ordinaire*), ou sur le son G, ou sur le son E, ou sur le son I, ou sur le son L, ou même sur le son N.

Ces accords ne donnaient pas la quarte, et, pour arriver à ce résultat, Al Farabi tourmente les intervalles du *tanbour* et cherche à réaliser pour cet instrument les intervalles du *luth*.

D'ailleurs, déclare-t-il, « la plupart des Arabes modernes qui se servent de cet instrument ne font pas usage des ligatures païennes; ils appliquent leurs doigts plus bas que la ligature NO. De celle-ci ils font la ligature de l'index, et ils placent l'annulaire plus bas encore vers C, en le faisant suivre du petit doigt, de sorte que le point le plus reculé pour placer celui-ci dépasse le quart de la corde entière d'une assez grande distance; ils mettent leurs médius entre NO et la place de leurs annulaires. Il y en a beaucoup qui égalisent les distances entre les doigts et les rendent semblables à celles qui séparent les ligatures païennes. Toutefois, ce n'est guère la coutume de mettre des ligatures sur les places des doigts, à l'exception de la place de l'index, où ils mettent la dernière ligature païenne, c'est-à-dire NO.

Fig. 422.

« Mettons les cordes AC et BD et arrangeons les ligatures païennes; ajoutons-y des ligatures pour les places des doigts des modernes. Faisons égales les distances entre les doigts, selon leur manière de voir, et désignons les points de la ligature du médius, la dernière par TV. Si chacune des parties égales entre N et T est pareille à chacune de celles qui se trouvent entre N et A, le son P aura la valeur de 34; R, de 33; T, de 32, de sorte que le plus grand intervalle qu'on puisse atteindre dans cet arrangement n'est que celui de $\frac{4}{5}$. »

Al Farabi, pour épuiser la théorie du *tanbour*, ajoute que l'on peut encore varier les distances entre ces ligatures, et il nous donne des calculs méticuleux qui aboutissent aux ligatures dites *féminines*, grâce auxquelles le son P sera $33 + \frac{13}{19}$; R, $33 + \frac{1}{4}$; T, $32 + \frac{49}{100}$, etc.

Il termine, comme pour tirer lui-même la conclusion de ce verbiage purement mathématique :

« Nous avons mis le lecteur sur la voie qui le conduira à la méthode pour faire les ligatures de l'une ou de l'autre manière. Si l'on veut s'en tenir à nos instructions, on peut changer les places de ces ligatures, en augmenter et en diminuer le nombre. Pour nous, il n'y a pas lieu de nous étendre sur tout ce qu'il serait possible d'en dire. Si l'on aime à en parler davantage, c'est assez facile, pourvu qu'on observe les principes dont tout cela peut se tirer. »

En somme, les ligatures du *tanbour* variaient de place suivant le *genre* adopté. Mais les différentes combinaisons adoptées ne donnaient la quarte sur aucune des deux cordes; il ne restait qu'un pas bien mince pour y arriver; les tanbouristes de Bagdad ne paraissent pas l'avoir franchi, malgré les suggestions d'Al Farabi. Les caractéristiques de cet instrument restent : le ton surélevé $\frac{8}{7}$, tendance manifeste à couper la quarte en deux pour échapper à l'inégalité existant entre le demi-ton et chacun des deux tons, et le partage de cet intervalle en cinq sections égales, vestige de l'art musical préislamique.

Le luth. — Le luth — *El'oud* [63] — a toujours été considéré par les musiciens arabes comme le plus parfait des instruments à cordes; aussi tous les théoriciens le prennent-ils pour la démonstration des intervalles et des genres et comme instrument type pour fixer la composition des modes. Les poètes et les chroniqueurs lui ont donné une place éminente dans leurs œuvres, et cette prédilection de plusieurs siècles a laissé des traces jusque chez les musiciens modernes.

Le luth avait tout d'abord quatre cordes qui, partant du tire-cordes, le *mocht*, allaient se rejoindre sur le col en un même point formant un triangle. Plus tard le luth eut cinq cordes qui furent disposées parallèlement.

Nous avons exposé, dans le chapitre précédent, la théorie de Yahia et d'Al Farabi appliquée à l'ancien mode d'accorder le luth, celui qui était en usage « aux temps de l'ignorance ».

Au xe siècle, le système ditonique était un fait accompli; mais des modifications allaient se produire.

Les ligatures étaient au nombre de quatre : elles portaient le nom des doigts : la *sabbaba*, index, le *bincir*, annulaire, le *khincir*, petit doigt, et la *wosta*, doigt du milieu.

La *sabbaba*, le *bincir* et le *khincir* restèrent toujours fixes : la *sabbaba* au $\frac{1}{9}$ de la corde donnait le

ton majeur, le *bincir* un ton majeur au-dessus, et le *khincir* un limma plus haut, donc réalisant la quarte, cette quarte fatidique qui était considérée alors comme le but suprême de l'art. La *wosta* se plaçait en prenant un ton majeur au-dessous de la quarte. C'était la *wosta ditonique*. On avait ainsi la gamme pythagorique (fig. 423).

Le *Kitab el Aghani*, Al Khow arazmi et Al Farabi nous apprennent que les airs chantés se divisaient à ce moment en deux genres : les airs à *bincir*, construits par conséquent avec la tierce majeure, et les airs à *wosta*, construits avec la tierce mineure. Nous pouvons saluer en passant cette distinction, qui semble l'aïeule vénérable de tout notre pauvre système musical moderne basé sur le majeur et le mineur.

Les déplacements de la *wosta* donnèrent lieu à la formation de nouveaux intervalles.

Les artistes persans, trouvant insuffisante la division réalisée par la *wosta* ditonique, attachèrent la ligature de *wosta* à mi-chemin entre la sabbaba et le bincir : ce fut la *wosta persane*.

Fig. 423.

Mançour Ibn Djofar, dit Zalzal, qui mourut 150 ans avant Al Farabi, repoussa le dualisme de tierces majeure et mineure et adopta une sorte de tierce neutre en plaçant la *wosta* à mi-chemin entre la *wosta persane* et le *bincir*, soit à $\frac{22}{27}$ de la corde entière : ce fut la *wosta de Zalzal*.

Al Farabi parle aussi d'une *wosta de Zalzal* [97] qui s'obtenait en mettant la ligature de Zalzal au-dessus de la *bincir* à la distance d'un limma du côté de la *sabbaba*. Mais il repousse cette pratique.

Comme les sons obtenus par les *wosta* adoptées ne suffisaient encore pas, on disposa trois notes dans le premier ton de la quarte : on les appela *voisines de la sabbaba, — moudjannab* [98]. — Les *moudjannab* persane et de Zalzal n'étaient pas situées, comme on pourrait le croire, à un ton plus bas que les *wosta* correspondantes, mais à mi-chemin entre le point d'attache de la corde et les *wosta*. Il y en avait pourtant une autre située à mi-chemin entre le point d'attache et l'index. Toutes ces *moujannab* étaient peu usitées, pas plus d'ailleurs que tous les autres intervalles indiqués. Les ligatures principales étaient la *sabbaba*, le *khincir*, une des *wosta* et le *bincir*. Le plus souvent on ne mettait qu'une seule des *voisines de sabbaba*.

Chacune des wosta eut son temps de vogue. Du temps d'Al Farabi, la *wosta ditonique* était délaissée et les deux autres se partageaient la faveur des musiciens.

Trois siècles plus tard, c'est une réaction dans le sens ditonique qui se produit : la *wosta persane* disparaît et la *wosta ditonique* reprend ses droits, mais elle garde l'appellation populaire de persane. La *moujannab* correspondante s'appelle *zaïd* (ajoutée, superflue) et semble avoir servi surtout pour les notes d'agrément. La *wosta de Zalzal* est exhaussée et diffère maintenant d'un limma de la *wosta ditonique*. La *moujannab* qui lui correspond diffère d'un limma de la *zaid* et garde le nom de *moujannab es sabbaba*. Mais Safi ed Din nous avertit que la *moujannab* n'est pas fixe, que certains la placent à $\frac{16}{15}$, d'autres à $\frac{14}{13}$, d'autres à $\frac{12}{11}$. Si la *wosta de Zalzal* suit les mêmes oscillations, on revient aux anciennes divisions.

En somme, la division du tétrachorde peut se représenter par l'échelle suivante (fig. 424), et la gamme officielle par la suite que voici : *Limma, Limma, Comma, Limma, Limma, Comma, Limma.*

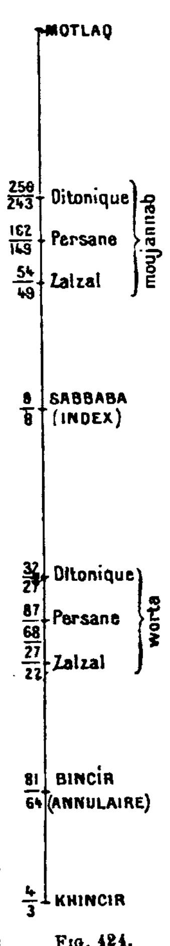


Fig. 424.

Jusqu'ici le luth a quatre cordes. Land croit même « assez probable qu'à l'origine cet instrument n'avait que deux cordes, comme le tanbour son aîné, et que c'étaient celles qui ont conservé les vieux noms persans de *bamm* et de *zir* (corde grave et corde d'en bas, la corde aiguë se trouvant en dessous de l'autre quand on joue). On pourrait même soupçonner que la *zir* n'était pas destinée à continuer le tétrachorde de la *bamm*, mais qu'elle en répétait les sons à l'octave, pour donner plus d'ampleur au son quand on touchait les deux à la fois, car les Arabes, quand ils sentirent le besoin d'augmenter le nombre de sons disponibles, ne prirent pas de nouvelles cordes à la suite de la *zir*, comme nous verrons Al Farabi le faire lui-même plus tard. Mais ils ne trouvèrent pas mieux que d'insérer deux cordes à la fois entre la *zir* et la *bamm* et de les appeler en leur propre langue la *mathna* et la *mithlath*, ou numéros deux et trois[1]. »

On avait ainsi, en accordant le luth par quartes et en supposant la *bamm* donnant le son *ut*, les quatre tétrachordes :

Bamm : ut fa;
Mithlath : fa-si ♭;
Mathna : si ♭-mi♭;
Zir : mi ♭-la♭.

Cependant cette tablature ne satisfait pas tout le monde. Al Farabi trouve que le système de quatre tétrachordes « ne peut être complet, puisque pour compléter le *système complet*, c'est-à-dire la double octave, il faudrait ajouter deux tons entiers ».

Préoccupé de cet objectif, il nous donne les diverses manières de l'obtenir. L'une est d'attacher deux ligatures en-dessous de celle du *khincir* à mesure de deux tons et de n'en employer les sons que sur la *zir*[2]. Il est vrai que dans ce cas on a le désagrément d'être obligé de déplacer les doigts assez loin de leur position ordinaire où les sons se produisentt le plus promptement.

La seconde manière est d'accorder autrement qu'on n'a coutume de le faire; mais alors les sons qui se produisent en des endroits donnés, selon l'arrangement usité, sont transportés ailleurs, et parfois il en arrive que plusieurs sons qui se tiraient des ancien-

1. *Loco cit.*, p. 62.
2. La *zir* se trouvait ainsi touchée aux $\frac{2}{3}$ et $\frac{16}{27}$.

nes ligatures viennent à manquer, en sorte que si ces sons faisaient partie d'un air joué sur le luth, cet air ne saurait désormais s'y exécuter.

La troisième manière est d'ajouter une cinquième corde qui s'attache en dessous de la *zir*, tout en laissant les ligatures à leur place, et de faire le *motlaq* de cette cinquième corde pareil à la *khincir* de la *zir*. Appelons cette corde « l'aiguë » — *hâdd* [99].

Alors le *bincir* de la *hhâdd* complétera la double octave. Le son de *sabbaba* de cette corde est le moyen des aigus, en grec παρανήτη ὑπερβολέον; celui de *bincir*, l'aigu des aigus, en grec νητὴ ὑπερβολέον; le son de *khincir* va au delà du système complet.

Nous pouvons maintenant dresser la tablature du luth à cinq cordes telle qu'elle résulte des écrits des théoriciens de l'époque :

	BAMM	MITHLATH	MATHNA	ZIR	HHÂD
MOTLAQ		$\frac{4}{3}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{64}{27}$	$\frac{256}{81}$
Moudjannab de sabbaba correspondante de la wosta ditonique de zaïd.	$\frac{256}{243}$	$\frac{1024}{729}$	$\frac{4096}{2187}$	$\frac{16384}{6561}$	$\frac{65536}{19683}$
Moudjannab de sabbaba correspondante de la wosta persane	$\frac{162}{149}$	$\frac{648}{447}$	$\frac{2592}{1341}$	$\frac{10368}{4023}$	$\frac{41472}{12069}$
Moudjannab de sabbaba correspondante de la wosta de Zalzal	$\frac{54}{49}$	$\frac{72}{49}$	$\frac{96}{49}$	$\frac{128}{49}$	$\frac{512}{147}$
SABBABA	$\frac{9}{8}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{32}{9}$
Wosta ditonique	$\frac{32}{27}$	$\frac{128}{81}$	$\frac{512}{243}$	$\frac{2048}{729}$	$\frac{8192}{2187}$
Wosta persane	$\frac{81}{68}$	$\frac{27}{17}$	$\frac{36}{17}$	$\frac{48}{17}$	$\frac{64}{17}$
Wosta de Zalzal	$\frac{27}{22}$	$\frac{18}{11}$	$\frac{24}{11}$	$\frac{32}{11}$	$\frac{128}{33}$
BINCIR	$\frac{81}{64}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{4}{1}$
KHINCIR	$\frac{4}{3}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{64}{27}$	$\frac{256}{81}$	$\frac{1024}{243}$

Safi ed Din, dans le *Traité des Rapports musicaux*, donne une autre échelle.

Après avoir parlé des cinq cordes du luth, il établit que la relation qui les unit est que la totalité de chacune d'elles rend les mêmes sons que les $\frac{3}{4}$ de celle qui est située au-dessus; la troisième vaut les $\frac{3}{4}$ de la grave, et ainsi des autres. Le système parfait est compris entre l'extrémité grave de la corde du haut et l'avant-dernière touche de la corde du bas. Le milieu de cet ensemble est situé au neuvième de la corde de la *mithlath*. Le premier quart seulement de chaque corde est employé à le produire, et encore la petite longueur comprise entre l'avant-dernière et la dernière touche de la corde aiguë se trouve être en excès.

La construction des ligatures se fait en ajoutant deux fois l'intervalle de $1+\frac{1}{8}$ dans le sens direct, d'abord à partir de l'extrémité grave de la corde, dans le sens inverse, ensuite à partir du point qui en marque le quart; dans le sens inverse enfin, à partir du quart de la corde compté depuis le dernier point obtenu.

Nous avons donc ici une nouvelle construction qui peut se résumer par une succession d'intervalles de $\frac{256}{243}$ et $\frac{3^7}{2^{11}}$. Mais Safi ed Din ajoute que ce n'était pas là la seule manière d'accorder le luth, et il reproduit la figure donnée par Al Farabi.

En y regardant de plus près, il n'est pas impossible de se reconnaître dans ces divers avis et dans cette multiplicité touffue d'intervalles.

D'après Yahya Ibn Ali, Ishâq de Mossoul admettait neuf sons fournis par la *mathna* et la *zir* du luth dans l'ordre suivant :

MATHNA	ZIR
motlaq	motlaq
sabbaba	sabbaba
wosta	wosta
bincir	bincir
khincir.	khincir.

La *motlaq* de la *zir* était le même son que la *khincir* de la *mathna*. L'octave pouvait être obtenue en touchant la *zir* un peu plus haut que la *khincir*. « S'il y a des artistes qui comptent dix-huit sons, dit Yahia, c'est qu'ils ont pris deux octaves. »

Al Farabi définit le ton : *la différence entre la quinte et la quarte;* et le limma : *ce qui reste de la quarte quand on a enlevé deux tons*. « Quelques-uns, ajoute-t-il, pensent que ce reste égale la moitié du ton, mais il est évident qu'il est plus petit. Les anciens l'appelaient — *fâd'la* ou *bâqi* [100]. « Quant à l'intervalle plus petit que le demi-ton, c'est pour Al Farabi le δίεσις des Grecs. En voici le rapport : « La quatrième partie du ton s'appelle *irkha* [101]. — Si on divise le ton en quatre parties, les rapports du second son au premier, etc., sont : 36/35, 36/34, 36/33 et 36/32. »

Avicenne fixe d'abord la limite supérieure des intervalles à 4/1, et la limite inférieure à 37/36 qui est le quart, dit-il, de l'intervalle très important 9/8 appelé — *t'ânîni* [84]. Parlant ailleurs de la division de la quarte, il se moque des artistes qui prennent le *limma* pour un demi-ton mathématique et le *irkha* pour un quart de ton, et il rétablit la valeur exacte des rapports.

Mais voici une accusation plus grave encore contre ces artistes qui n'ont « ni oreille ni calcul » : « Sache que le *fadlat* et le *irka* sont des intervalles mélodiques dont quelques artistes font usage indifféremment; ils confondent le ton augmenté de 13/12 avec le ton augmenté de 14/13; les uns serrent la corde jusqu'à lui faire donner la *wosta* dite de Zalzal, d'autres mettent

la *wosta* plus haut, et d'autres plus bas, d'autres enfin à moitié chemin entre la *sabbaba* et la *khincir*, et ils ne discernent pas les différences; ils prennent pour un *fadlat* la différence entre les deux *wosta...!* »

Al Farabi avait déjà fait à ces mauvais musiciens le reproche que leur lance Avicenne de n'avoir pas d'oreille et de ne pas savoir calculer.

Safi ed Din énumère d'abord les 37 intervalles de modulation; puis il ajoute : « Les maîtres de l'art simplifient tout cela dans la pratique. Ils n'admettent que trois intervalles de modulation, un grand 9/8, un moyen 14/13, et un plus petit appelé *fadla*. Les modulations du genre fort sont uniquement composées de ces trois intervalles... L'oreille, en effet, confond ces très petits rapports... elle permet d'employer 9/8 pour 8/7 et 10/9; le rapport 14/13 remplace tous les rapports moyens, et le *fadla* tous les petits. »

Safi ed Din ne précise pas la valeur de ce *fadla*, mais il s'agit évidemment du *limma*.

Nous retrouvons, à propos de genres, le même procédé de théoriciens arabes multipliant comme à l'envi les intervalles et les complications arithmétiques et se débarrassant de tout ce fatras de chiffres dès qu'il faut entrer dans le domaine pratique.

Le même Safi ed Din, après avoir consacré plusieurs pages à la construction des genres, rejettera en bloc les trente-six genres doux comme dissonants. D'exclusion en exclusion, il arrivera à réduire à dix le nombre des genres usités, et nous constaterons que leurs intervalles sont ceux du luth.

Les flûtes — *mizmâr* [102]. — L'examen des flûtes, soit de la flûte simple à neuf trous, soit de la flûte double, confirmerait les indications précédentes. Al Farabi nous apprend que les trous de ces instruments étaient placés de façon à ce que les sons obtenus correspondissent avec ceux du luth.

« Admettons que les valeurs du son A sont celles du *motlaq* de la *bamm*. Alors nous trouvons le son C pareil à celui du *sabbaba* de la même corde, D à la *wosta* de *Zalzal* sur la *bamm*, E au *motlaq de mitlhath*, F à la *sabbaba de mithlath*, G à *la wosta de Zalzal* sur le *mithlath*, H au *motlaq de mathna*, qui est le même son que celui de la *kincir de mithlath*, I à la *sabbaba* de la *mathna*, enfin K à la *voisine de la sabbaba* de *mathna*. Quant au son B, il se trouve au-dessous de la *sabbaba de bamm*, à la distance d'environ deux limma ou d'un demi-ton. »

Fig. 425.

Cette indication nous paraît avoir une grande importance, à cause de la fixité des sons d'un instrument à vent, fixité qui peut représenter à nos yeux l'essence de la théorie musicale, ce qui dominait et restait la règle principale au milieu des fantaisies de la *wosta* et de ses correspondantes de la *modjannab*.

* * *

Nous pouvons maintenant conclure de tout ce qui précède que, malgré le nombre et la diversité des intervalles d'origine mathématique dont sont hérissés les traités théoriques de la musique arabe ancienne, malgré le soin avec lequel les auteurs multiplient sur le papier les calculs les plus compliqués, cette musique avait des bases plus simples et plus compréhensibles pour nos esprits comme mieux appréciables pour nos oreilles.

Le dualisme familier du génie arabe s'est donné carrière là aussi : il a compliqué la théorie, et dans la pratique il s'est montré fort accommodant. Ses écrivains nous ont donné eux-mêmes la mesure de la foi qu'il faut accorder à leur science touffue quand, après avoir, en des pages et des pages, fait montre d'un bagage copieux d'intervalles et de genres, ils nous ont avoué, comme Safi ed Din, qu'il fallait rejeter tout cela et ne garder que quelques sons réellement en usage; ils ont fait eux-mêmes le départ entre la musique de cabinet d'études et des mathématiciens et la musique des musiciens instrumentistes et des chanteurs.

De cette confusion apparente, éclairée par leurs aveux, il est donc permis de déduire la notion *d'une gamme d'un caractère diatonique très net.*

Elle possède les intervalles classiques et un intervalle intermédiaire entre le ton et le demi-ton; elle procède par tétrachordes liés; elle a une octave de 10 degrés avant le x[e] siècle, de 17 degrés au x[e], et, dans la pratique, c'est toujours le principe ditonique qui domine.

Il faut renoncer à la gamme en tiers de ton de Villoteau et de Kiesewetter et de quelques autres, et ne plus voir dans cette échelle la gamme nationale des Arabes. Aucun témoignage sérieux ne soutient cette hypothèse; les instruments que Villoteau avait rapportés d'Egypte ne se retrouvent nulle part, et les affirmations des auteurs anonymes sur l'autorité desquels il construit toute sa théorie sont en contradiction avec les traités des théoriciens arabes de l'époque envisagée.

Bien plus, à les regarder de près, ces affirmations ne contiennent rien qui ait pu justifier une semblable opinion. Les théoriciens parlent d'octave composée de six tons *awazat* [103] de douze demi-tons, *maqamat* [104] ou de vingt-quatre quarts de ton *chocab* [105]. Leur octave contient sept degrés diatoniques *borda* [106], donc deux demi-tons *demi-borda* libres ou naturels, et au dedans des tons entiers on intercale des *demi-borda* liés ou accidentels. En tout cela il n'y a aucune trace des tiers de ton, qui, s'ils avaient existé, auraient été l'objet des mensurations et des commentaires d'Al Farabi, Avicenne, Safi ed Din et autres écrivains copieux et méticuleux.

Il faut renoncer également à la gamme de Fétis, formée de dix-sept intervalles dont quinze tiers de ton et deux demi-tons.

Cet auteur a beau affirmer que la musique arabe « était conforme à la théorie de la division de l'octave par des tiers de ton, car la théorie n'était que l'exact exposé de la pratique », on ne peut donner aucune valeur à cette thèse, qui n'est exposée nulle part, chez aucun théoricien arabe, et qu'aucun physicien ne pourrait déduire des notions d'acoustique largement expliquées par les auteurs connus. Cette gamme, pas plus que celle de Villoteau, n'est connue de l'histoire.

La gamme arabe n'a rien de commun avec une sorte de tempérament qui partagerait le ton en trois parties égales. Elle a bien 10 ou 17 intervalles dans l'étendue de l'octave; mais, comme on peut le voir dans les pages précédentes, ces intervalles ne sont pas des tons coupés en trois, des tiers de ton égaux entre eux; ils ont une tout autre valeur, et l'accord sur ce point des théoriciens, confirmé par ce que

nous montre l'étude et la pratique des instruments, donne désormais à la gamme arabe sa physionomie réelle et indiscutable.

*
* *

Comme dans les siècles précédents, la période que nous venons d'étudier ne nous donne pas trace d'une notation musicale, au sens moderne et total du mot. La musique ne s'écrivait pas. Les chanteurs et les instrumentistes formaient leurs élèves uniquement par l'audition répétée des mélodies : les mélodies étaient désignées par la tonalité empruntée au nom des touches du luth (*sabbaba el bamm, bincir ez zir*) et par l'indication du rythme sur lequel elles étaient construites.

Tout ce qui se réfère à une notation se trouve dans les lettres de l'alphabet qui désignent les notes sur les figures d'instruments, lettres d'ailleurs variables suivant les figures et les auteurs.

Nous avons, page 2701, indiqué les lettres que Yahia Ibn Ali employait pour la gamme.

Al Farabi, en parlant des systèmes, adopte la notation suivante, plus fixe, pour les quinze notes du système complet imité des Grecs.

alif, ا corde *bamm* libre ou proslambanomène.

djim, ج *sabbaba* ou hypate des hypates.

dal, د *wosta* ou parahypate.

'ha, ه *khincir* ou corde *mithlath* libre ou lichanos.

zine, ز *sabbaba* ou hypate des moyennes.

h'a, ح *wosta* ou parahypate.

t'a, ط *khincir* ou corde *mathna* libre ou lichanos.

ya, ي *sabbaba* ou mèse.

Kef, ك *wosta,* c'est-à-dire trite des conjointes ou *bincir,* c'est-à-dire paramèse.

lam ,ل *khincir* ou cinquième corde libre, ou paranète des conjointes, ou trite des disjointes.

mime, م *sabbaba* ou nète des conjointes ou paranète des disjointes.

noun, ن *bincir* ou nète des disjointes.

sine, س *khincir* ou trite des hyperbolées.

'ain, ع note au-dessus de la *khincir* ou paranète.

Qâf ق nète.

Safi ed Din donne le tableau suivant des notes du luth, dans lequel les lettres désignent les touches et qu'il faut lire de droite à gauche et de bas en haut :

HHÂD	ZIR	MATHNA	MITHLATH	BAMM
—	—	—	—	—
lam wa.	kef t'a.	kef ba.	ya 'ha.	h'a.
lam 'ha.	kef h'a.	kef alif.	ya dal.	zine.
lam dal.	kef zine.	kef.	ya djim.	wa.
lam djim.	kef wa.	ya t'a.	ya ba.	'ha.
lam ba.	kef 'ha.	ya h'a.	ya alif.	dal.
lam alif.	kef dal.	ya zine.	ya.	djim.
lam.	kef djim.	ya wa.	t'a.	ba.
kef h'a.	kef ba.	ya 'ha.	h'a.	alif.

Pour résumer ce qui précède, voici une figuration de la tablature du luth à cinq cordes avec toutes les ligatures dont il a été question. Nous avons disposé au bas de chaque portée les noms que Safi ed Din attribue aux touches et qui sont faits du nom de lettres arabes seules ou accouplées. En haut sont les noms que portent les ligatures. Nous avons attribué le son *ut* à la note à vide de la corde *bamm* et nous avons marqué d'un caractère losangique les sons qui ne correspondent pas à un son de notre échelle moderne. (Voir note de la page 2721.)

	MOTLACQ	ZAÏD	MOUJANNAB	SABBABA	WOSTA PERSANE	WOSTA DE ZAZAL	BINCIR	KHINCIR
HADD		LAM	LAM ALIF	LAM BA	LAM DJIM	LAM DAL	LAM 'HA	LAM WA
ZIR		KEF DJIM	KEF DAL	KEF 'HA	KEF WA	KEF ZINE	KEF H'A	KEF T'A
MATHNA		YA WA	YA ZINE	YA H'A	YA T'A	KEF	KEF ALIF	KEF BA
MITLATH		T'A	YA	YA ALIF	YA BA	YA DJIM	YA DAL	YA 'HA
BAMM	ALIF	BA	DJIM	DAL	'HA	WA	ZINE	H'A

Les genres.

Rappelons d'abord quelques définitions essentielles données par les auteurs anciens.

On appelle *intervalle* — *bôd* [107] toute composition de deux sons différents, et *système* — *djam'* [108] — celle de plusieurs sons (Safi ed Din). Al Farabi veut que le système contienne plus de sons que le *genre* — *djins* [109] — qui en contient quatre, mais la difficulté pratique est déjà grande pour les maîtres de l'art d'exécuter des modulations en partant de quatre sons (d).

Lorsque les sons d'un système ont entre eux des rapports agréables, on l'appelle *modulation* — *lah'n* [74].

Le *système* est alors défini : un groupement de sons; et la *modulation :* un groupement de sons consonants et différents.

D'autres précisent que la *modulation* est un groupement de sons consonants et différents qui accompagnent des paroles excitant dans l'âme une émotion agréable, ces paroles étant composées selon les lois de la métrique et dites sur des temps cadencés qui constituent le rythme.

Al Farabi simplifie. Pour lui la *modulation* est un groupement de sons, qu'ils soient consonants ou dissonants.

Safi ed Din définit ainsi le *genre :* les *intervalles de modulation* sont tout d'abord ordonnés sous l'intervalle des quatre : cet intervalle est partagé en trois autres définissant quatre sons, deux extrêmes et deux moyens : de là lui vient son nom — *dou l'arba'* [82] — qui signifie « intervalle sur lequel on construit une modulation de quatre sons »; l'ensemble des trois intervalles s'appelle genre — *djins* [109]. Ils ne peuvent être tous trois égaux en rapport.

Plus loin, le même auteur explique qu'il y a des genres formés en partant de l'intervalle des cinq, et il propose de définir le genre : l'ensemble des sons dont les extrêmes comprennent un intervalle moyen, à condition de définir les intervalles moyens ceux qui sont compris entre l'octave et l'intervalle de rapport $\frac{8}{7}$, cela parce que les intervalles $\frac{5}{4}, \frac{6}{5}, \frac{7}{6}$ sont d'un mauvais effet dans la modulation et ne doivent pas être appelés intervalles de modulation.

Nous parlerons d'abord des premiers, et nous fixerons cette notion que *le genre est la suite de sons obtenus en divisant la quarte en trois parties.*

Mais avant d'exposer le groupement des intervalles dans les genres, il faut savoir calculer le nouveau rapport qui mesure un intervalle après qu'un autre lui a été ajouté ou retranché.

Avicenne et Safi ed Din nous donnent sur ce point les règles à adopter.

Ajouter un intervalle à un autre — *ad'âfa* [110] — c'est prendre l'extrémité grave du premier pour extrémité aiguë du second, ou l'extrémité aiguë du premier pour extrémité grave du second. C'est par conséquent chercher une longueur de corde qui soit à la longueur donnant le son grave du premier intervalle dans le rapport défini par le second, ou telle que la longueur donnant le son aigu du premier intervalle soit à la longueur cherchée dans ce rapport donné. Le résultat de l'addition est exprimé par le rapport de la plus grande à la plus petite des trois longueurs. Les deux rapports étant pris sous la forme de fractions, le produit des numérateurs fournit le plus grand intervalle, celui des dénominateurs le plus petit, et le terme moyen est obtenu par le produit du dénominateur de l'intervalle grave par le numérateur de l'intervalle aigu.

Ajoutons, par exemple, à l'intervalle de rapport $1+\frac{1}{3}$ un intervalle de rapport $1+\frac{1}{8}$ du côté aigu.

Les rapports se posent $\frac{4}{3}$ et $\frac{9}{8}$. Le produit $4 \times 9 = 36$ est le plus grand terme; le produit $3 \times 9 = 27$ est le terme moyen, et le produit $3 \times 8 = 24$ est le petit terme. Sur une corde les notes obtenues et exprimées par des nombres seront :

24 — 27 — 36
a — $1+\frac{1}{8}$ — b — $1+\frac{1}{3}$ — c

L'intervalle résultant de l'addition de *ab* et de *bc* sera $\frac{36}{24}$ ou $\frac{3}{2}$, c'est-à-dire la quinte.

L'addition du côté grave donnera la même somme, qui sera $8 \times 4 = 32$. Il n'y aura de changé que le terme moyen. Nous aurons sur la corde

24 — 32 — 36
a — $1+\frac{1}{3}$ — *b* — $1+\frac{1}{8}$ — *c*

et comme somme la quinte.

Doubler — *d'aâfa* [111] — un intervalle, le *multiplier* par 3, 4,... c'est l'ajouter 2, 3, 4... fois à lui-même.

Diviser — *qasama* [112] — un intervalle en deux parties égales, ce n'est pas, comme l'analogie pourrait le faire croire, le partager en deux intervalles de rapports égaux, mais c'est en propres termes en prendre le milieu. Ainsi l'intervalle des quatre, dont le rapport est $1+\frac{1}{3}$, est représenté par $\frac{4}{3}$. Nous multiplions ces deux chiffres par 2, soient 8 et 6; nous prenons le nombre entier intermédiaire, soit 7. Les deux intervalles déterminés par cette opération ont pour rapport $\frac{8}{7}$ et $\frac{7}{6}$.

Retrancher — *façala* [113] — d'un intervalle un autre intervalle par l'extrémité aiguë, c'est chercher le rapport de la longueur donnant le son grave dans le premier à celle qui donne le son grave dans le second. Les extrémités aiguës des deux intervalles coïncident.

Retrancher par l'extrémité grave, c'est chercher le rapport de la longueur donnant le son aigu du second intervalle à celle qui donne le son aigu du premier. Les extrémités graves des deux intervalles coïncident.

Si la soustraction se fait par l'extrémité grave, on multiplie le numérateur du petit rapport, qui est le rapport soustrait, par les deux termes du plus grand : on a ainsi les extrêmes. Puis on multiplie le dénominateur du petit rapport par le numérateur du grand : on a le terme moyen.

Pour retrancher $\frac{4}{3}$ de $\frac{3}{2}$ par le côté grave, on obtient les extrêmes en faisant $4 \times 3 = 12$ et $4 \times 2 = 8$. Le terme moyen est $3 \times 3 = 9$.

8 — 9 — 12
a — b — c

L'intervalle résultant *ca-ab* est $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8}$.

Si la soustraction se fait par le côté aigu, on mul-

tiplie le dénominateur du petit rapport par les deux termes du grand pour avoir les deux extrêmes. Puis on multiplie le numérateur du petit par le dénominateur du grand : on obtient le terme moyen.

Pour retrancher $\frac{4}{3}$ de $\frac{3}{2}$ par le côté aigu, on fait

$$3\times3=9 \text{ et } 3\times2=6,$$

qui donne les extrêmes, et

$$4\times2=8,$$

qui donne les moyens.



L'intervalle résultant *ac-ab* est encore $\frac{9}{8}$.

Il y a différents genres, explique Safi ed Din. Si l'un des trois intervalles est d'un rapport plus grand que la somme des deux autres, le genre est *doux* — *laïn* [114]. Dans le cas contraire le genre est *fort* — *qawi* [115].

Dans tout genre l'intervalle dont le rapport est le plus grand peut être situé : 1° du côté aigu; 2° au milieu; 3° du côté grave; et dans chacun de ces trois cas les deux autres intervalles ont deux positions relatives possibles.

Il en résulte qu'un même genre a six *espèces* — *çanf* [116] — lorsque les trois rapports sont différents entre eux. Si deux des intervalles ont des rapports égaux, le genre n'a plus que trois espèces définies par les trois portions de l'intervalle restant.

Les espèces s'appellent *non ordonnées* — *r'airou mountad'im* [117] — quand le grand intervalle est placé au milieu; — *ordonnées continues moutatâli* [118] — quand les intervalles sont placés dans l'ordre de grandeur de leurs rapports respectifs; *ordonnées non continues* — *r'airou moutatâli* [119] — dans les deux autres cas.

Le tableau des espèces du genre doux s'établit ainsi avec les nombres en proportion définie exprimant les trois termes et le rapport des intervalles.

A		B		C		D	ESPÈCES
30	$\frac{31}{30}$	31	$\frac{32}{31}$	32	$\frac{5}{4}$	40	Ordonnée non continue.
465	$\frac{32}{31}$	480	$\frac{31}{30}$	496	$\frac{5}{4}$	620	Ordonnée continue.
24	$\frac{5}{4}$	30	$\frac{31}{30}$	31	$\frac{32}{31}$	32	Ordonnée continue.
372	$\frac{5}{4}$	465	$\frac{32}{31}$	480	$\frac{31}{30}$	496	Ordonnée non continue.
120	$\frac{31}{30}$	124	$\frac{5}{4}$	155	$\frac{32}{31}$	160	Non ordonnée.
93	$\frac{32}{31}$	96	$\frac{5}{4}$	120	$\frac{31}{30}$	124	Non ordonnée.

Chacun des genres doux et fort se subdivise en un certain nombre de variétés.

Le genre doux forme :

le *genre normal* — *râsim* [120] si le grand intervalle dépasse le carré de la somme des deux autres; le *genre coloré* — *al lawni* [121] — et le *genre ordonnateur* — *an-nâdim* [122] — dans les autres cas.

On retrouve ici évidemment une division calquée sur la division des genres grecs en diatonique, chromatique et enharmonique.

Al Farabi explique ces appellations en disant que le genre ordonnateur est tellement doux qu'il ne fait qu'ébaucher l'impression dans l'âme; le genre coloré ajoute le coloris à cette esquisse, et le genre fort la burine définitivement.

Chacun des genres obtenus par cette première subdivision prend à son tour le qualificatif de *faible* — *al ad'äf* [123] — ou *énergique* — *al achadd* [124].

Le genre fort se subdivise en genres :

interrompu — *r'airou l'mouttaçil* [125]
redoublé — *dou t'tad'îf* [126]
suivi — *al mouttaçil* [127]
séparé — *al mounfaçil* [128]

et chacun des genres ainsi obtenus donne lieu à de nouvelles catégories.

Les théoriciens arabes se sont, encore une fois, laissé aller en cette matière à leur manie de catapyonose mathématique. Le catalogue des genres est une page de calculs, de combinaisons et de permutations. Le procédé est toujours le même : on retranche successivement de la quarte : $\frac{5}{4}, \frac{6}{5}, \frac{7}{6}, \frac{8}{7}, \frac{9}{8}$ et on partage le reste en deux parties égales ou bien en deux parties inégales valant son tiers et ses deux tiers.

Ce premier résultat obtenu, on passe aux permutations qui donnent pour chaque genre les six espèces dont le tableau précédent montre un exemple. Ensuite on calcule les genres avec redoublement de la forme :

$$a \text{———} b \text{———} c \text{———} d$$
$$1+\frac{1}{n} \quad 1+\frac{1}{n} \quad \text{reste}$$

et les genres de la forme :

$$a \text{———} b \text{———} c \text{———} d$$
$$1+\frac{1}{n} \quad 1+\frac{1}{n-1} \quad \text{reste}$$

Enfin, quand cette dissection méticuleuse de la quarte est épuisée, on fait subir les mêmes opérations à la quinte et aux intervalles plus petits que la quarte.

On comprend que dans cette prolixité théorique il puisse régner quelque confusion. Ainsi Al Farabi appelle « ordonnateur » le genre qu'Avicenne et Safi ed Din qualifient de « normal ». Cependant, pour l'ensemble des intervalles, les auteurs se trouvent d'accord.

Safi ed Din résume dans le tableau suivant les données ci-dessus sur les genres :

TABLEAU DES GENRES

Genres doux.

Al adjnâs al laïina [129]

NORMAL : *ar rasim* [120].........	faible :	$\frac{5}{4}$	$\frac{31}{30}$	$\frac{32}{31}$
	énergique :	$\frac{5}{4}$	$\frac{24}{23}$	$\frac{46}{45}$
COLORÉ : *al lawni* [121]..........	faible :	$\frac{6}{5}$	$\frac{19}{18}$	$\frac{20}{19}$
	énergique :	$\frac{6}{5}$	$\frac{15}{14}$	$\frac{28}{27}$
ORDONNATEUR : *an-nâd'im* [122]...	faible :	$\frac{7}{6}$	$\frac{15}{14}$	$\frac{16}{15}$
	énergique :	$\frac{7}{6}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{22}{21}$

Genres forts.

Al adjnas al qawiâ [130]

Interrompus : *r'aïrou l'mouttaçil* [125].	1	faible :	$\frac{8}{7}$	$\frac{13}{12}$	$\frac{14}{13}$
		énergique :	$\frac{8}{7}$	$\frac{21}{19}$	$\frac{19}{18}$
	2	faible :	$\frac{9}{8}$	$\frac{59}{54}$	$\frac{64}{59}$
		énergique :	$\frac{9}{8}$	$\frac{86}{81}$	$\frac{48}{43}$
	3	faible :	$\frac{10}{9}$	$\frac{11}{10}$	$\frac{12}{11}$
		énergique :	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$
Redoublés : *dou t'tad'if* [126].		1re espèce :	$\frac{8}{7}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{49}{48}$
		2e espèce :	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$
		3e espèce :	$\frac{10}{9}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{81}{75}$
Suivis : *el mouttaçil* [127].		1re espèce :	$\frac{8}{7}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{28}{27}$
		2e espèce :	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$
		3e espèce :	$\frac{10}{9}$	$\frac{11}{10}$	$\frac{12}{11}$
Séparés : *al mounfaçil* [128].		faible :	$\frac{8}{7}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{21}{20}$
		tempéré :	$\frac{9}{8}$	$\frac{11}{10}$	$\frac{320}{297}$
		énergique :	$\frac{10}{9}$	$\frac{11}{10}$	$\frac{12}{11}$

Si nous nous rappelons que chaque genre, en permutant les intervalles, donne six espèces, nous connaîtrons tous les genres issus de la quarte dont disposait, théoriquement, la musique arabe.

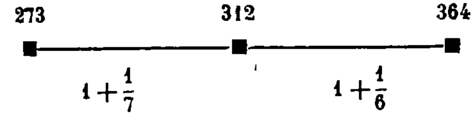
En divisant la quarte en quatre parties, en divisant la quinte en des intervalles inférieurs à $\frac{4}{3}$ en trois ou quatre parties, on ajoutait à la liste supérieure précédente les genres dits isolés — *moufrad* [131].

Safi ed Din explique que pour enfermer sous l'intervalle des quatre quatre autres intervalles définis par cinq sons, on peut opérer de deux manières. La première consiste à retrancher successivement de l'intervalle des quatre les intervalles ayant pour rapports $1+\frac{1}{12}$, $1+\frac{1}{13}$, $1+\frac{1}{12}$; il reste un intervalle dont le rapport est $1+\frac{15}{273}$. La figure de ce genre peut être représentée par les chiffres suivants :

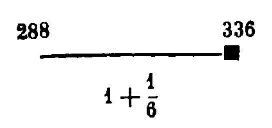
273 — 288 — 312 — 336 — 364

$1+\frac{15}{272}$ $1+\frac{1}{12}$ $1+\frac{1}{13}$ $1+\frac{1}{12}$

qui correspondent à

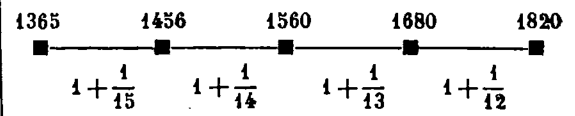


et à :

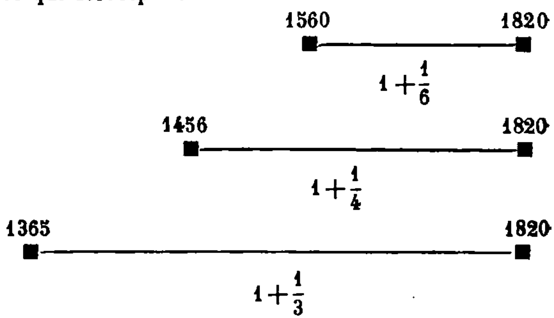


La deuxième manière consiste à changer dans le dispositif précédent l'intervalle du rapport $1+\frac{1}{12}$ retranché en troisième lieu en un intervalle ayant pour rapport $1+\frac{1}{14}$. L'intervalle restant a pour rapport $1+\frac{1}{15}$.

Cette manière peut être représentée par les chiffres suivants :



ce qui correspond à



Dans ce nouvel ordre, les rapports de la plus grande longueur aux trois plus petites sont assez simples « et, dit Safi ed Din, la succession de cinq sons produit un effet des plus agréables ».

Remarquons, en passant, que la permutation de ces quatre intervalles fournit vingt-quatre espèces, toutes de consonance faible.

Le dernier genre expliqué plus haut s'appelle le premier isolé — *al moufradou l'anwal* [132] — et les maîtres de l'art le connaissaient sous le nom d'*Isfahan*. Ils pratiquaient un second isolé — *al moufradou th'thâni* [133] — qui restait plus enfermé dans la quarte et qui s'obtenait en enlevant au système précédent l'intervalle dont le rapport est $1+\frac{1}{15}$. Du temps de Safi ed Din ce genre s'appelait — *rahâwi* [134]; les anciens le qualifiaient de lié — *al mazmoun* [135].

Viennent ensuite les genres provenant de la division de la quinte.

Le petit isolé — *al moufradou l'açrir* [136] ou *ziraf-kand koudjak* [137] — s'obtient en divisant l'intervalle des cinq en deux autres ayant pour rapports $1+\frac{1}{4}$ et $1+\frac{1}{5}$.

L'intervalle $1+\frac{1}{4}$ se subdivise en deux autres $1+\frac{1}{9}$ et $1+\frac{1}{8}$, et l'intervalle $1+\frac{1}{5}$ se subdivise à son tour en trois autres : $1+\frac{1}{35}$, $1+\frac{1}{21}$, $1+\frac{1}{13}$. Il en résulte la disposition suivante :

252 — 280 — 315 — 324 — 351 — 378

$1+\frac{1}{9}$ $1+\frac{1}{8}$ $1+\frac{1}{35}$ $1+\frac{1}{12}$ $1+\frac{1}{13}$

ce qui donne :

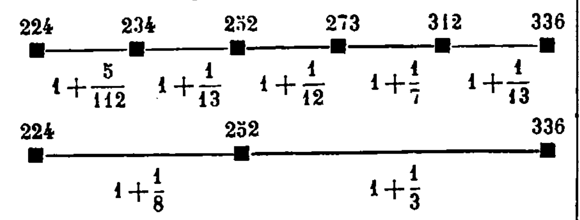
252 315 378

$1+\frac{1}{4}$ $1+\frac{1}{5}$

Si dans ce système on retranche l'intervalle dont le rapport est $1+\frac{1}{4}$, il reste un genre spécial formé de quatre sons et de trois intervalles compris dans l'intervalle $1+\frac{1}{5}$ et très connu des musicien anciens sous le nom de petit isolé réduit — *zirâfkand* [**138**].

Une seconde manière de partager la quinte consiste à ajouter à l'intervalle des quatre, divisé selon une espèce non ordonnée du genre premier interrompu, un intervalle ayant pour rapport $1+\frac{1}{5}$, et à subdiviser celui-ci en deux autres ayant pour rapports $1+\frac{1}{12}$ et $1+\frac{1}{26}$, ou plus souvent $1+\frac{1}{13}$ et $1+\frac{5}{112}$. Ce genre porte le nom de grand isolé — *al moufrad alad'am* [**139**] ou — *bouzrouk* [**140**].

En voici la disposition :



Les isolés les plus typiques peuvent être représentés dans le tableau suivant :

Isolé Isfahan....................	$\frac{13}{12}$	$\frac{14}{13}$	$\frac{15}{14}$	$\frac{16}{15}$			$=\frac{4}{3}$
Isolé Rahawi....................	$\frac{13}{12}$	$\frac{14}{13}$	$\frac{15}{14}$				$=\frac{5}{4}$
Petit isolé ou Zirakfend Bouzrouk..	$\frac{14}{13}$	$\frac{13}{12}$	$\frac{36}{35}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$		$=\frac{3}{2}$
Petit isolé réduit..................	$\frac{14}{13}$	$\frac{13}{12}$	$\frac{36}{35}$				$=\frac{6}{5}$
Grand isolé ou Bouzrouk..........	$\frac{14}{13}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{13}{12}$	$\frac{14}{13}$		$\frac{117}{112}$	$=\frac{3}{2}$

Pour séparer une fois de plus cette théorie touffue et compliquée à plaisir[1] des possibilités de réalisation, les auteurs arabes eux-mêmes éprouvent le besoin, après des énumérations si minutieuses et des calculs si attentifs, de rejeter un grand nombre de genres « parce qu'ils ne plaisent pas », ou d'en identifier un certain nombre parce que, « théoriquement différents, ils ont entre eux des ressemblances qui les rendent presque identiques à l'oreille ».

Safi ed Din reconnaît que parmi les genres qu'il vient de calculer les uns ont une consonance parfaite, d'autres une consonance moyenne, d'autres un défaut de consonance. Les genres doux et leurs 36 espèces sont d'une consonance défectueuse : « leur emploi est blâmé. »

Le genre ordonnateur est, parmi les doux, le plus supportable; le coloré l'est moins; le normal est loin d'être consonant.

Parmi les genres forts, le premier interrompu avec ses six espèces, offre une belle consonance, « il est sobre et fréquemment employé ». Il en est de même des quatre variétés suivantes des genres interrompus; mais la variété énergique du troisième n'a plus qu'une consonance moyenne qui le place entre les précédents et les genres doux.

Les genres forts avec redoublement ainsi que les genres suivis sont consonants et « très usités ».

Les genres forts séparés ont une consonance faible si on les compare aux autres genres forts, et une consonance moyenne si on les compare aux genres doux.

Après avoir procédé à une première élimination basée sur la valeur consonante des intervalles, les théoriciens arabes en identifient entre eux un certain nombre presque identiques pour l'oreille.

C'est ainsi que Safi ed Din accepte les égalités suivantes :

1er fort redoublé = 2e fort redoublé = 1er suivi = 1er interrompu :
9/8, 9/8, 256/243 = 8/7, 8/7, 49/48 = 8/7, 9/8, 28/27
= 8/7, 13/12, 14/13.
3e fort redoublé = 2e suivi = 2e interrompu :
10/9, 10/9, 81/75 = 9/8, 10/9, 16/15 = 9/8, 59/54, 64/59.
3e suivi = 3e interrompu :
10/9, 11/10, 12/11 = 10/9, 11/10/12/11.

Puis le même auteur remanie de plus près les genres et, s'appuyant sur la tablature du luth, nous donne dix genres comme étant les plus usités de son temps.

Nous les reproduirons en indiquant les intervalles représentés par les chiffres du tableau de la page 2718 en donnant leur nom et leur notation moderne (voir pour cette notation la note ci-dessous)[2].

1. Safi ed Din ne dit-il pas : « Qu'on ne croie pas que ces genres sont les seuls que l'on puisse composer : on pourrait en citer une foule d'autres. Mais ce qui précède suffit à un traité résumé. »

2. Dès que l'on est amené, dans une étude sur la musique arabe, à essayer de traduire par la notation européenne les échelles des sons qui constituent les genres, les systèmes ou les modes, on se trouve aux prises avec une difficulté considérable.

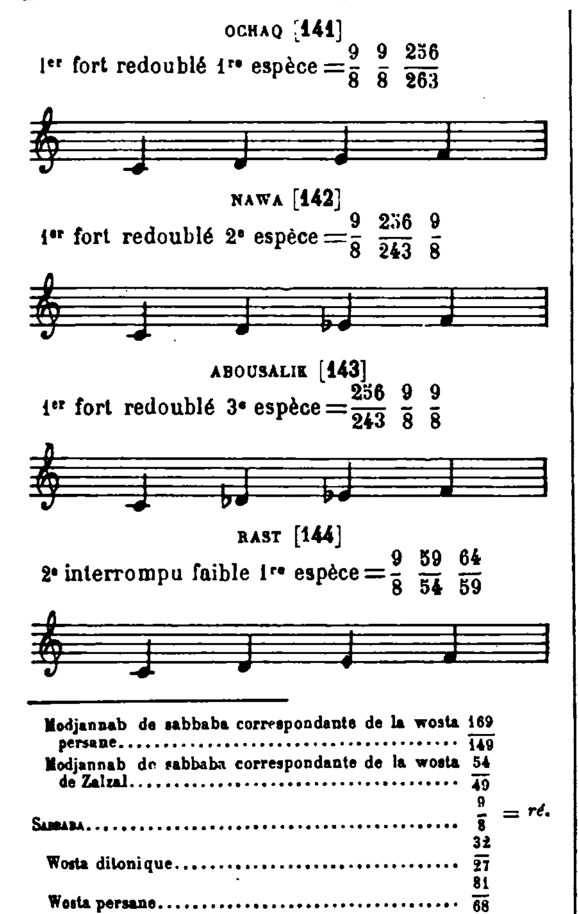
Les Arabes n'ont pas de notation musicale, et notre notation basée sur des intervalles conventionnels n'est pas apte à reproduire exactement la hauteur de tous les sons. Nous ne disposons, en effet, sur notre portée à cinq lignes, que de deux figures pour marquer l'intervalle qui sépare, par exemple, *do* de *ré*, et c'est à peine si, par le ♯ ou le ♭, nous pouvons distinguer le demi-ton chromatique du demi-ton diatonique. Nous prétendons que *fa* ♯ est plus haut que *sol* ♭, et nous l'écrivons plus bas, que *fa* ♯ est plus haut que *sol* ♭ et nous l'écrivons sur la même ligne. Nous admettons que le ton a deux valeurs, $\frac{8}{6}$ ton majeur et $\frac{10}{9}$ ton mineur; à cette double notion nous ajoutons celle du ton tempéré qui vaut $\frac{9+\frac{1}{6}}{8+\frac{1}{6}}$, et nous avons un même signe pour représenter ces trois qualités de tons.

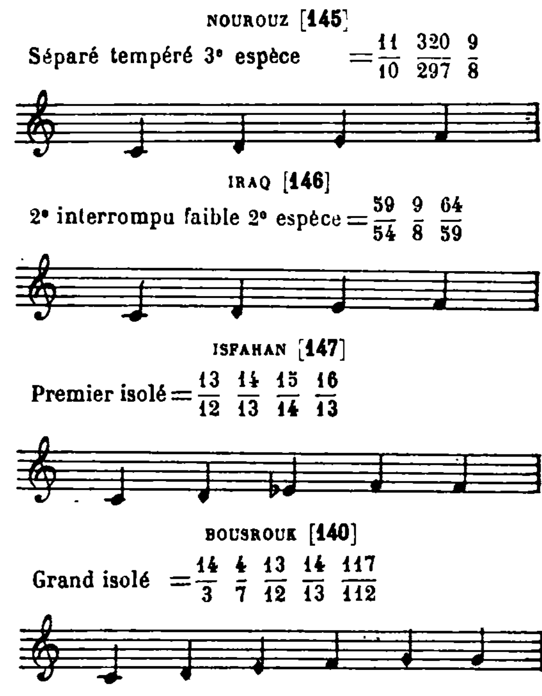
Il y a également un demi-ton majeur $\frac{16}{15}$, un limma $\frac{256}{243}$, et même un demi-ton tempéré $\frac{18-\frac{1}{6}}{17-\frac{1}{6}}$. Il y a même quatre valeurs pour le demi-ton, car les physiciens ne peuvent pas se prononcer pour définir *do* ♯ entre *do* $\times \frac{25}{24}$ ou *ré* $\times \frac{15}{16}$, entre les définitions de *ré* ♭ qui sont *do* $\times \frac{16}{15}$ ou *ré* $\times \frac{24}{25}$: ils obtiennent ainsi deux demi-tons diatoniques $\frac{16}{15}$ et $\frac{27}{25}$ dont les valeurs en commas sont respectivement 5.195 et 6.195, par conséquent des demi-tons diatoniques *plus grands* que les demi-tons chromatiques $\frac{25}{24}$ et $\frac{135}{128}$, qui valent 3.280 et 4.286 commas.

Remettons sous nos yeux le tableau de la page 2716 et essayons de traduire en notation européenne les dix notes que les luthistes arabes pouvaient obtenir sur le code *bamm*.

Si nous supposons le *motlaq* égal à *do*, nous aurons :

Motlaq..	= *do*,
Modjannab de sabbaba correspondante de la wosta ditonique..	$\frac{256}{243}$





Modjannab de sabbaba correspondante de la wosta persane	$\frac{169}{149}$	
Modjannab de sabbaba correspondante de la wosta de Zalzal	$\frac{54}{49}$	
Sabbaba	$\frac{9}{8}$	= *ré*.
Wosta ditonique	$\frac{32}{27}$	
Wosta persane	$\frac{81}{68}$	
Wosta de Zalzal	$\frac{27}{22}$	
Bincir	$\frac{81}{66}$	= *mi*.
Khinsir	$\frac{4}{3}$	= *fa*.

Mais comment représenter les notes intermédiaires? Où placer notre *do*♯ ou notre *ré*♭? Et la difficulté devient plus grande encore si nous cherchons à traduire en notre notation les notes obtenues sur le luth et le *rabab* des anciens par les diverses ligatures que nous avons précédemment étudiées.

De cette insuffisance de notes on a conclu que la musique arabe est une musique qui s'entend et ne s'écrit pas. Cette affirmation catégorique ne résout pas la difficulté : elle nous interdirait de présenter dans un livre une mélodie arabe et priverait nos études sur cet art curieux de toute représentation graphique cependant indispensable.

Diverses solutions ont été présentées. R. G. Kiesewetter dans son livre *Die Musik der Araber* avait parfaitement compris cette difficulté. Il avait imaginé de représenter la première octave du luth arabe par la série de notes et de signes qui est donnée à la première ligne de la gamme arabe (p. 2739) et dans laquelle le signe une fois barré indique « le premier tiers de ton » et le signe deux fois barré le « second tiers de ton ». Ce système est entaché de l'erreur qui domine tout le livre de Kiesewetter et qui consiste à admettre des tiers de ton égaux entre les notes principales. Il est donc à rejeter.

Dom Parisot *in Rapport de mission scientifique en Turquie d'Asie* (1899-1902) et *Tribune de Saint-Gervais* (1898) a adopté une notation dans laquelle les signes + et — placés devant une note indiquent que cette note est dans la réalité plus haute ou plus basse que la note représentée pour un Européen par la triple figure de notre notation. Par exemple entre *do* et *ré*, nous aurions :



Cette notation présente, en plus de son évidente complication, l'inconvénient de donner certaines notes comme des altérations de la note suivante, alors qu'elles sont des notes principales et directement obtenues.

Le R. P. Collangettes a proposé, en attendant mieux, une notation dans laquelle, la gamme arabe étant assimilée à la gamme pythagorique, les notes communes à la gamme arabe et à la gamme européenne seraient représentées par les signes ordinaires, et les notes spéciales à la gamme arabe par des notes en losange comme celles qui sont usitées pour le plain-chant.

Enfin, notre distingué collaborateur Raouf Yekta Bey a adopté pour la rédaction de son étude sur la musique turque quatre dièses et quatre bémols :

le	♯	qui élève la note d'un comma de Pythagore			$= \frac{524\,288}{531\,441}$
	♯	—	—	d'un limma	$= \frac{243}{256}$
	♯	—	—	d'un apotome	$= \frac{2\,048}{2\,187}$
	♯	qui réalise le ton mineur			$= \frac{65\,536}{59\,049}$
le	♭	qui abaisse la note d'un comma de Pythagore.			
	♭	—	—	de l'intervalle $\frac{24}{25}$.	
	♭	—	—	d'un limma.	
	♭	—	—	d'un apotome.	

Théoriquement cette notation est parfaite : elle précise la division de l'octave en 24 intervalles, met trois notes accidentelles dans le ton majeur, deux dans le ton mineur et deux dans le demi-ton majeur. Elle correspond assez exactement à la minutie de la théorie arabe.

Pratiquement nous la croyons difficile, sinon impossible à appliquer par un musicien européen. Nous nous demandons, par exemple, si la notation



qui représente l'espèce du genre avec le redoublement :

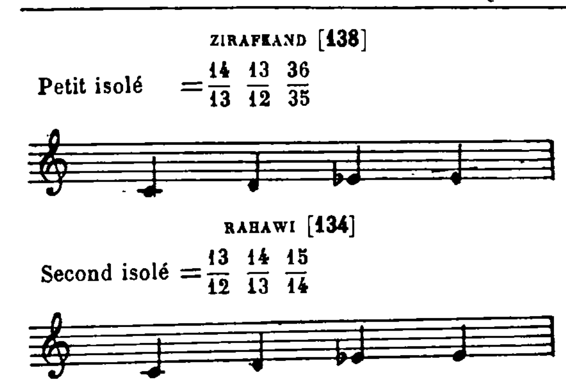
Ton majeur — Ton majeur — Ton majeur — Limma

peut être sentie par nos musiciens les plus subtils et exécutée sur nos instruments.

Nous lui préférons la notation du R. P. Collangettes. Sans doute celle-ci n'est pas mathématiquement exacte; mais les exécutants arabes respectent-ils scrupuleusement la mathématique, et n'avons-nous pas vu leurs théoriciens les plus célèbres, après avoir épuisé leur science des nombres, des permutations et du fractionnement microscopique d'un intervalle, avouer que dans la pratique tout cela se simplifie?

Nous suivrons leur exemple, et nous adopterons la notation qui, débarrassée du fatras mathématique, se rapproche le plus de la théorie en restant représentative de la pratique.

Il restera donc entendu, à partir de ce moment, que dans nos notations les notes losangiques ne représentent pas exactement la valeur théorique, mais en diffèrent très légèrement. Quant aux notes rondes, on pourra les admettre sans trop de scrupules comme exactes.



Ces genres de Safi ed Din portent tous des noms persans, et ces noms sont encore usités chez les Arabes pour désigner certains modes.

Les systèmes — *El djoumou'* [148].

Le genre n'organisait que la quarte ou la quinte.

Avec le — *système djam*c [149] — nous abordons l'organisation de plus grands intervalles formés par les combinaisons d'intervalles moindres. La subordination des premiers aux seconds apparaît dans cette phrase de Safi ed Din :

« Chez les Arabes, les genres, qu'ils fussent construits sur la quarte correspondant au tétrachorde ou sur la quinte correspondant au pentachorde, étaient des *portions de systèmes* plus grands qui s'étendaient sur l'intervalle du tout (octave) ou sur l'intervalle du tout doublé (double octave). »

Il y a là un nouvel exemple de l'imitation des Grecs; car, chez ces derniers, le tétrachorde et le pentachorde étaient considérés comme des systèmes imparfaits.

Le groupement des intervalles moindres n'était pas quelconque; il était défini d'après les genres. Aussi Avicenne donne-t-il cette définition du système : « l'ensemble des intervalles mélodiques comprenant plus d'un genre. »

La quinte pouvait donc constituer un système; mais on l'appelait *système imparfait — El djam oun nâqi*c [150].

La double octave, c'est-à-dire une suite de quatre tétrachordes et de deux tons, est regardée comme le *système absolument parfait — al djam*c*ou at-tâmm aou al kâmilou â la l'it'lâq* [151]. « Introduit après coup, dit Avicenne, il fut rapidement adopté. »

Le système parfait, avec ses quatre tétrachordes et ses deux tons séparateurs — *al façila* [152], — fournit à Al Farabi trois combinaisons :

I	II	III
tétrachorde	ton	tétrachorde
tétrachorde	tétrachorde	ton
ton	tétrachorde	tétrachorde
tétrachorde	ton	tétrachorde
tétrachorde	tétrachorde	ton
ton	tétrachorde	tétrachorde

Si la séparante aiguë se trouve entre l'octave inférieure et les deux tétrachordes supérieurs, le système est *disjoint — al mounfaçila* [153]; dans le cas contraire, il est *conjoint — al mouttaçila* [154]. Le système, tant disjoint que conjoint, est dit *changé — al mouta'r'aiira* [155] si les petits intervalles ne sont pas les mêmes dans les deux octaves. On peut même varier les genres dans chaque tétrachorde. Si, les genres restant les mêmes, on se contente de permuter les petits intervalles, ces permutations portent le nom d'*espèces — anoud*c [156]. Il y a sept *espèces* pour l'octave dans le système parfait disjoint.

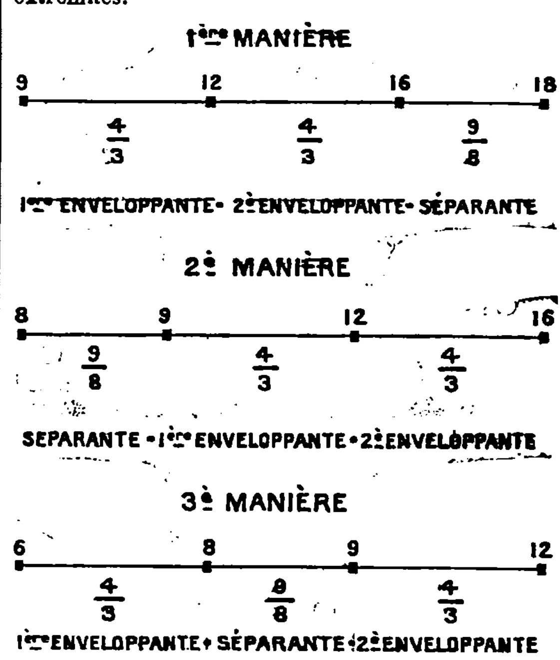
Safi ed Din donne des détails plus précis et examine les diverses combinaisons possibles.

Si de l'octave on retranche la quarte, il reste la quinte; et si de la quinte on retranche la quarte, il reste l'intervalle $\frac{9}{8}$ appelé « résonnant » — *et tanini* [84].

La quarte retranchée en premier lieu s'appelle la première enveloppante — *el aoualou et tabaqa* [157].

La quarte retranchée en second lieu est la deuxième enveloppante — *eth thaniyatou abtaqa* [158], et l'intervalle résonnant prend le nom de séparante grave — *el façilatou l'athqal* [159].

L'arrangement des enveloppantes et de la séparante dans l'octave peut se faire de trois manières, selon que la séparante est au milieu ou à l'une des extrémités.

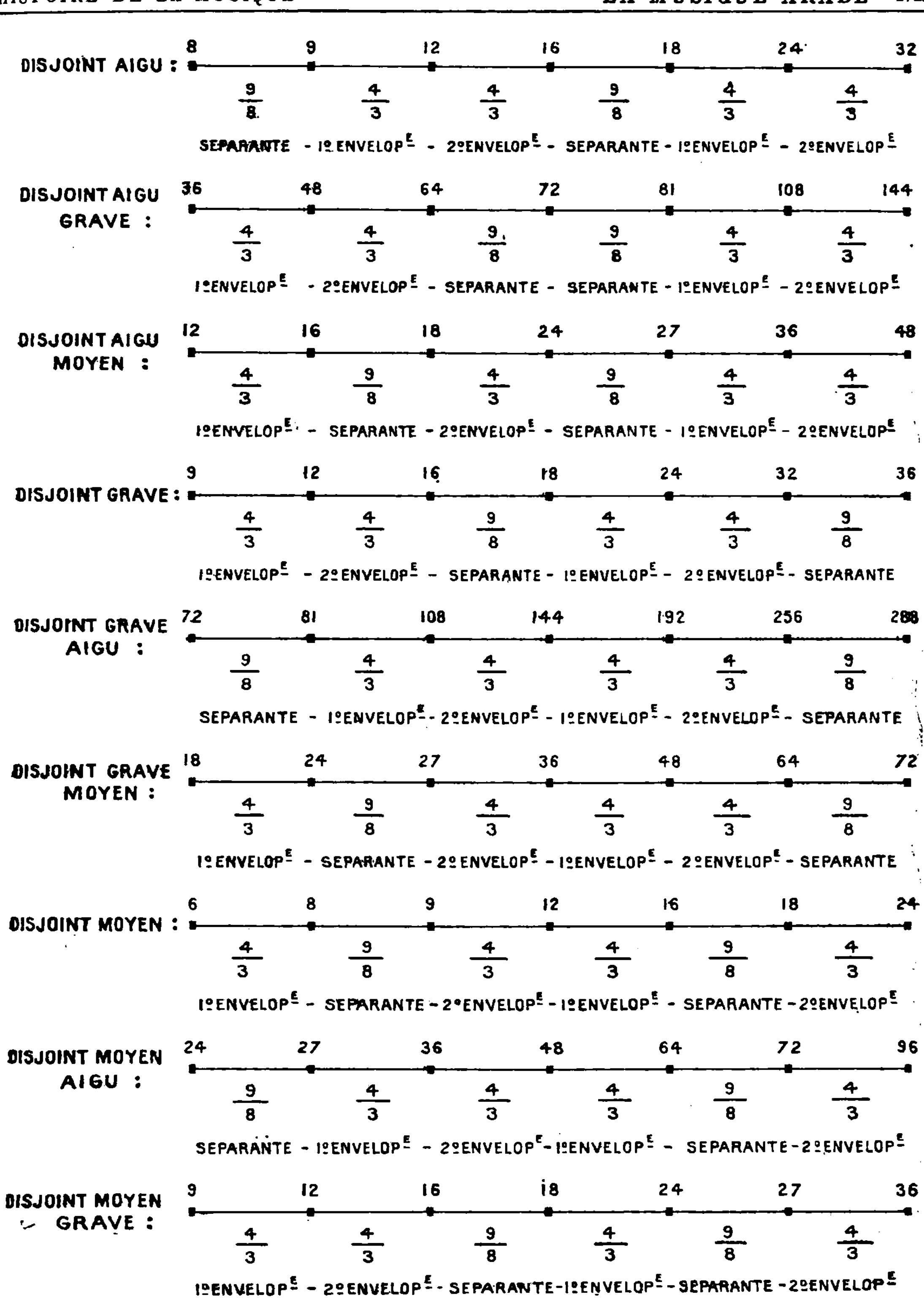


Si à ce premier système on ajoute une octave, nous aurons une 3e et une 4e enveloppante et une séparante qui s'appelle séparante aiguë — *al façila al ah'add* [160].

Trois arrangements étant possibles dans chacune des deux octaves, il en résulte neuf arrangements dans le système de la double octave.

Si les séparantes occupent toutes les deux le côté grave, le système est dit séparé, ou mieux *disjoint grave — al mounfaçilou l'athqal* [161]. Si elles occupent les deux côtés aigus, le système est *disjoint aigu — al mounfaçilou l'ah'add* [162]. Si la séparante grave est à l'extrémité grave et la séparante aiguë à l'extrémité aiguë, le système est dit *suivi*, ou *conjoint*, ou *système de la réunion — djam*c*ou l'idjtimâ*c [163]. Si les deux séparantes sont au milieu de leurs intervalles respectifs, le système est à *séparante moyenne — al façilatou l'ousta* [164]. Les autres systèmes prennent le nom de *disjoint aigu, grave* ou *moyen*, selon la position occupée par la séparante grave.

Voici les neuf arrangements :

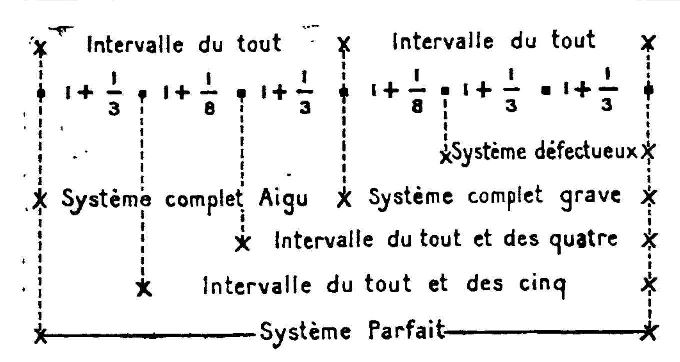


Si chacune des deux premières enveloppantes est divisée en intervalles d'après un des genres étudiés précédemment, on obtient un système de six intervalles et de sept sons qui est appelé le système défectueux.

Mais si on ajoute la séparante ou intervalle résonnant, on obtient sept intervalles et huit sons : c'est le système complet grave. C'est une *période — daour* [165] une *puissance;* c'est l'*octave — qouwa* [166].

L'addition de la troisième enveloppante divisée selon un genre donne l'intervalle du tout et des quatre, soit dix intervalles et onze sons. Les anciens l'appelaient *ensemble parfait — El djam'ou l'kâmel* [167], mais Safi ed Din et Al Farabi préfèrent garder ce qualificatif pour l'octave ou la double octave.

Voici comment Safi ed Din représente la formation du système parfait :



Si on ajoute la séparante, on a douze sons et onze intervalles pour un intervalle du tout et des cinq. Enfin, si on ajoute un quatrième genre pour remplacer la quatrième enveloppante, la seconde période est complète et on arrive à la double octave de quinze sons et quatorze intervalles, qui prend le nom de système parfait — *El djam'ou l'kamel* [**167**].

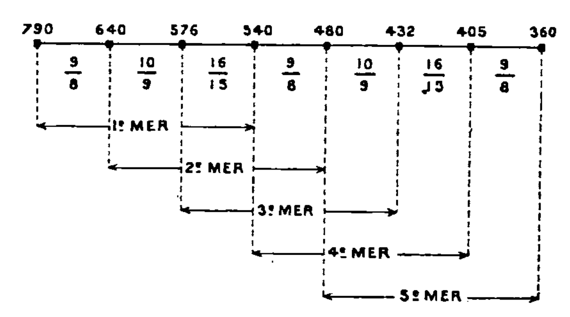
Si les petits intervalles ne sont pas les mêmes dans les deux octaves, le système est dit *changé — al moutar'aï iara* [**168**].

On peut varier les genres dans chaque tétrachorde. Si les genres restent les mêmes, on se contente de permuter les petits intervalles : ces permutations portent le nom d'*espèces — anouá* [**169**]. La première espèce place à l'extrémité grave ou aiguë : dans la quarte, le premier intervalle du genre; dans la quinte, le son excédant la quarte, et dans l'octave le ton ou séparante. Il y a sept espèces pour l'octave dans le système parfait disjoint.

Le genre du premier tétrachorde est la racine — *açl* [**170**].

Un ensemble de quatre sons consécutifs quelconques s'appelle mer — *bah'r* [**171**], « parce que, dit Safi ed Din, ils occupent en quelque sorte une certaine contrée ».

Ainsi, si nous divisons les enveloppantes du système complet selon le 2e genre suivi, nous aurons, du grave à l'aigu :



On remarque une expression qui revient fréquemment chez Safi ed Din et ses prédécesseurs, et qui ne semble pas avoir été employée avec toute la précision désirable. C'est le mot — *t'abaqa* [**172**]. Al Farabi définit la *t'abaqa :* « l'ordre de chaque son dans l'acuité ou dans la gravité. » Al Khowarezmi : « l'ordre de l'acuité du son ou de sa gravité. » Pour Safi ed Din, les quatre tétrachordes composant le système parfait s'appellent : première, deuxième, troisième, quatrième *t'abaqat*. Ailleurs, chez le même auteur, les *t'abaqat* sont les dix-sept transpositions possibles d'une gamme, quand on part des différentes notes de l'échelle des dix-sept sons classiques. Dans le *Kitab el Adouar* il donne une série de tableaux représentant les 17 *t'abaqat* de douze gammes principales en procédant, non dans l'ordre naturel des notes, mais par quartes ascendantes et par quintes descendantes. De nos jours ce mot *tabaqat* est encore parfois employé pour désigner une gamme, une tonalité.

Le R. P. Collangettes se demande si la *t'abaqa* ne serait pas l'équivalent du τρόπος des Grecs, et le mot tension, *tamdid* [**173**] qui revient souvent dans Al Farabi pour désigner « la nature des sons dans l'acuité ou la gravité », et qu'il semble opposer à la *t'abaqa*, ne correspondrait pas au τόνος?

Les noms des notes sont copiés sur les noms grecs, et ils ne changent pas, quelles que soient les transpositions; on se contente d'ajouter les mots : *bil qouwa* [**174**], κατὰ δύναμιν. Il y a, par exemple, une mèse, absolument parlant, κατὰ θέσιν, c'est, nous l'avons vu, la *sabbaba* de la *mathna;* puis, dans chaque gamme, une mèse κατὰ δύναμιν. Dans notre musique européenne, il y a de même une tonique et une dominante, qui sont toujours κατὰ δύναμιν.

Les différents théoriciens ont donné des tableaux représentant le système de la musique arabe.

Les dénominations qui se rapportent à l'intervalle du tout grave ne changent pas : celles qui se rapportent à l'intervalle du tout aigu changent avec la position des séparantes en ceci que les sons de la 3e enveloppante sont dits : « suivis » dans l'arrangement suivi et « séparés » dans tout autre.

Les sons du système parfait sont indiqués par des dénominations en arabe et en grec.

Voici, pour exemple, le système disjoint non changé donné par Al Farabi. La première colonne donne la traduction phonétique des mots arabes, la seconde indique les noms grecs :

Alif	— *thaq'ilatou l'moufroud'at* [**175**]	— προσλαμβανομένος.
Ba	— *thaqilatou r'raïïsât* [**176**]	— ὑπάτη ὑπάτων.
Djim	— *wâsit'atou r'raïlsât* [**177**]	— παρυπάτη ὑπάτων.
Dal	— *h'addatou r'raïsât* [**178**]	— λιχανὸς ὑπάτων.
'Ha	— *thaqilatou l'aousât* [**179**]	— ὑπάτη μέσων.
Ra	— *wâsit'atou l'aousât* [**180**]	— παρυπάτη μέσων.
Zine	— *h'addatou l'aousât* [**181**]	— λιχανὸς μέσων.
H'a	— *al'ousta* [**182**]	— μέση.
Tha	— *façilatou l'oustá* [**183**]	— παραμέσος.
Ya	— *thaqilatou l'mounfaçilat* [**184**]	— τρίτη διεζευγμένων.
Kef	— *wâsit'atou l'mounfaçilat* [**185**]	— παρανήτη διεζευγμένων.
Lam	— *h'addatou l'mounfaçilat* [**186**]	— νήτη διεζευγμένων.
Mine	— *thaqilatou l'h'addat* [**187**]	— τρίτη ὑπερβολαίων.
Noun	— *w'asit'atou l'h'addat* [**188**]	— παρανήτη ὑπερβολαίων.
Zine	— *h'addatou l'h'addât* [**189**]	— νήτη ὑπερβολαίων.

On retrouve la même nomenclature dans Al Khowarezmi. Safi ed Din reproduit un grand nombre de tableaux de systèmes employés.

Ce que nous avons dit plus haut suffit pour connaître cette partie de la théorie musicale des Arabes.

*
* *

Maintenant il importerait de savoir quels étaient les systèmes les plus usités afin d'obtenir, comme nous avons pu le faire pour d'autres matières, le départ indispensable entre la pratique et la complication de la théorie.

Al Farabi ne nous donne que le tableau suivant des *tamdidat*.

1. *al latin* [**190**]	—	doux.
moudda [**191**]	—	ton.
2. *tali al latin* [**192**]	—	hypodoux.
moudda	—	ton.

3. *dourioun* [193] — dorien.
moudda — ton.
4. *tâli dourioun* [194] — hypodorien.
baqia [195] — demi-ton.
5. *ᶜâli dourioun* [196] — hyperdorien.
moudda — ton.
6. *al moun khafîd'* [197] — déprimé.
moudda — ton.
7. *tâli moun khafîd'* [198] — hypodéprimé.
baqia — demi-ton.
8. *froudjioun* [199] — phrygien.
moudda — ton.
9. *tâli froudjioun* [200] — hypophrygien.
moudda — ton.
10. *ᶜâli froudjioun* [201] — hyperphrygien.
moudda — ton.
11. *al mouqawwi* [202] — fortifiant.
baqia — demi-ton.
12. *tâli mouqawwi* [203] — hypofortifiant.
moudda — ton.
13. *loudioun* [204] — lydien.
moudda — ton.
14. *tâli loudioun* [205] — hypolydien.
baqia — demi-ton.
15. *ᶜâli loudioun* [206] — hyperlydien.

Il ajoute qu'on se sert de préférence des *tamdidat* de l'octave moyenne, c'est-à-dire distantes d'une quinte de la note la plus grave et d'une quarte de la note la plus aiguë.

Le mode le plus aigu est l'hypolydien.

Sa mèse *bil qouat* tombe sur la nète des disjointes.

La mèse du mode le plus grave tombe sur l'hypate des moyennes.

Mais plus loin Al Farabi nous donne une série de tableaux de systèmes avec le nom des notes, leurs nombres proportionnels et les notes consonantes et dissonantes. Ce sont des précisions bonnes à enregistrer ici.

1° Système disjoint non changé, avec intervalles du genre suivi moyen. Ce genre est usité pour le luth et tient la place du genre fort ditonique :

9/8, 9/8, 10/9, 16/15, 9/8, 10/9, 16/15, 9/8.

2° Système disjoint non changé, avec genre redoublé moyen, qui est le genre ditonique, employé pour le luth et la plupart de nos instruments :

9/8, 9/8, 9/8, 256/243, 9/8, 9/8, 256/243, 9/8, etc.

3° Système disjoint non changé, genre suivi premier, qui est l'un des deux employés pour le *tanbour* de Bagdad :

9/8, 8/7, 9/8, 28/27, 8/7, 9/8, 28/27, 9/8, etc.

4° Système disjoint non changé, genre fort redoublé premier, qui est l'autre genre du *tanbour* de Bagdad :

9/8, 8/7, 8/7, 49/48, 8/7, 8/7, 49/48, 9/8, etc.

5° Système disjoint non changé, genre suivi troisième appelé fort droit :

9/8, 10/9, 11/10, 12/11, 10/9, 11/10, 12/11, 9/8, etc.

6° Système disjoint non changé, genre fort appelé séparé premier :

9/8, 8/7, 10/9, 21/20, 8/7, 10/9, 21/20, 9/8, etc.

7° Système disjoint non changé, genre le plus fort des chromatiques, appelé « continu aigu ». (Par erreur du copiste, les chiffres sont les mêmes que pour le système précédent.) On peut supposer :

9/8, 7/6, 12/11, 22/21, 7/6, 12/11, 22/21, 9/8, etc.

8° Système disjoint non changé, genre médiocrement chromatique, c'est-à-dire l'ordonnateur appelé continu médiocre (coloré énergique) :

9/8, 6/5, 15/14, 28/27, 6/5, 15/14, 28/27, 9/8, etc.

9° Système disjoint non changé, genre ordonnanateur appelé continu lâche (normal énergique) :

9/8, 5/4, 24/23, 46/45, 5/4, 24/23, 46/45, 9/8, etc.

10° Système disjoint non changé, genre le plus fort des mous médiocres, appelé chromatique fort (ordonnateur faible) :

9/8, 7/6, 15/14, 16/15, 7/6, 15/14, 16/15, 9/8, etc.

11° Système disjoint non changé, genre chromatique le plus mou (coloré faible) :

9/8, 6/5, 19/18, 20/19, 6/5, 19/18, 20/19, 9/8, etc.

12° Système disjoint non changé, genre le plus mou des ordonnateurs (normal faible) :

9/8, 5/4, 31/30, 32/31, 5/4, 31/30, 32/31, 9/8, etc.

Il résulte du témoignage ainsi recueilli que les deux premiers systèmes étaient usités, le second surtout, que les gammes du *tanbour* de Bagdad étaient encore pratiquées.

Safi ed Din dit de son côté que le musicien qui essaye les différents genres dans le système parfait trouve que les genres faits avec redoublement et le deuxième genre suivi donnent la consonance la plus belle, la modulation la plus agréable. Les genres isolés fournissent aussi de belles périodes, mais leur emploi présente des particularités. Le premier isolé place sous chaque enveloppante cinq notes qui semblent se fondre entre elles à l'audition. Le grand isolé s'étend sur une enveloppante et une séparante; le second isolé et le petit isolé sont trop petits pour remplir une enveloppante.

On en arrive à penser que beaucoup de systèmes n'étaient pas employés. Les musiciens arabes n'aimaient pas les genres doux, et on peut conjecturer qu'ils ne les avaient pas introduits dans les systèmes, et, par suite, que toutes les réformes proposées par Al Farabi, sous l'influence des auteurs grecs, n'avaient pas pénétré profondément dans la pratique.

Safi ed Din nous apporte d'ailleurs une affirmation qui mérite d'être recueillie. Dans une note de son manuscrit il dit : « Les anciens désignaient les tonalités par *le mélange des doigts.* » Qui sont ces anciens? se demande le P. Collangettes. Il ne faudrait peut-être pas remonter bien haut pour les rencontrer. Al Lâdhiqi, au XVᵉ siècle, nous décrit encore les « six mélanges » que les « anciens », dit-il, appelaient des « doigts ». L'expression « les six doigts » était alors périmée, la chose pourtant n'était pas oubliée, et le style de l'auteur pourrait même faire croire qu'elle n'avait pas disparu complètement de la pratique. Nous retrouvons également ces « six mélanges » dans Abd al Qâdir.

Les voici d'après le manuscrit d'Al Lâdhiqui; c'est une variante des *majra* d'Isbahani :

« Sachons que les six mélanges particuliers d'entre les mélanges d'un son et d'un autre son des sept — *dasâtin* [207] (touches) s'appellent — *al maouajeb* [208] (mélanges); les anciens les appelaient — *al açabi ou s'sitta* [209] (les six doigts).

1° *Maouajeb :* c'est le mélange du *destan zâid* [210] (*moujannab* ditonique) avec la *wosta* ancienne (ditonique). D'après le doigté donné, les intervalles sont :

256/243, 9/8, 9/8.

C'est le troisième genre des sept genres très connus. On l'appelle — *al içba' oul motlaq* [211], le doigt libre.

C'est le *bousalik* de Safi ed Din.

2° *Mélange* de la *moujannab* avec la *wosta* ancienne. C'est le cinquième genre. On l'appelle — *al içba' ou l'mazmoun* [212], « le doigt qui a un frein ».

12/11, 88/81, 9/8.

C'est le *nourouz* de Safi ed Din.

3° *Mélange* de la *moujannab* avec la *wosta* de Zalzal. C'est le sixième genre. On l'appelle — *al içba' oul mousarradj* [213], « le doigt embelli », ou peut-être « qui a une selle ».

12/11, 9/8, 88/81.

C'est le *iraq* de Safi ed Din.

4° *Mélange* de la *sabbaba* avec la *wostä* ancienne. C'est le deuxième genre. On l'appelle — *al içba' ou l'mou'allaq* [214], « le doigt suspendu, attaché ».

9/8, 256/243, 9/8.

C'est la *nawa* de Safi ed Din.

5° *Mélange* de la *sabbaba* avec la *wosta* de Zalzal. C'est le quatrième genre. On l'appelle — *al içba' ou l'mah'moul* [215].

9/8, 12/11, 88/81.

C'est le *rast* de Safi ed Din.

6° *Mélange* de la *sabbaba* avec la *binoir*. C'est le premier genre. On l'appelle — *al içba' ou l'moujannab* [216] « le doigt latéral ou tenu en laisse ».

9/8, 9/8, 256/243.

C'est l'*ochaq* de Safi ed Din.

Il devient certain maintenant que tout au moins ces tétrachordes étaient combinés en système et formaient, avec les gammes des instrumentistes de Bagdad, les modes les plus usuels aux XIe et XIIe siècles.

La modulation — *Al intiqâl* [217].

La manie des théoriciens arabes de régenter par le calcul toute la technique de leur art ne s'est pas exercée seulement sur les genres et les systèmes. Elle a établi pour le luth, par exemple, les règles de l'*intiqal*, c'est-à-dire du transport de la main sur les cordes réglant les montées, les descentes, les retours, les répétitions (nous dirions : de la formation de la mélodie), comme pour enfermer toute composition dans les lisières de la mathématique.

Ecoutons ce qu'en dit Safi ed Din dans son *Traité des rapports musicaux*[1].

La série des notes qui composent une modulation peut avoir son point de départ à l'extrémité grave ou à l'extrémité aiguë. Qu'elle soit ascendante ou descendante, la série, si elle est d'une façon continue, est une *série directe — al intiqâlôu l'moustaqîm* [218]; si elle présente des retours et revient au point de départ, elle est dite *fermée — l'âh'iq* [219]; si elle revient au voisinage du point de départ, elle est dite *croissante — mounbat* [220]. Le retour qui n'a lieu qu'une fois est un *retour simple — ar roudjou'ou l'fard* [221]; il peut être *répété — al moutawatir* [222], *cyclique — moustadir* [223], s'il ramène la série toujours au même point de départ; *varié — moud'lâ* [224], s'il la ramène à des points de départ différents. Quand la série comprise entre deux retours successifs a toujours le même nombre de sons, le retour répété est *à rapports égaux — moutasawi n'nisab* [225]; dans les autres cas le retour est *avec différences — moukhtalif* [226].

Une série ascendante ou descendante qui reproduit exactement un type proposé est une *série directe suivie — al mouttaçil* [227]; si elle ne donne les sons de la modulation type que de deux en deux, de trois en trois ou à de plus grands intervalles, elle est dite *série avec sauts — t'âfir* [228], et si quelques notes sont touchées plusieurs fois de suite, on dit qu'elle présente un *arrêt — iqdma* [229].

La série peut être composée de deux sons, de trois sons ou plus. Lorsque, dans une série de deux sons, on répète successivement et un même nombre de fois chacun d'eux, elle est *à battements égaux — al moukarrarou l'moutasawi* [230]; sinon elle est *à battements inégaux — al moukarrarou l'moukhtalif* [231].

Cela posé, Safi ed Din donne, d'après Al Farabi, un tableau des différentes séries. Voici quelques exemples de cet auteur.

Soit *a-b-c-d-e-f-g* une série directe suivie — *al mouttaçil* [232]. Les séries avec sauts seront, en sautant un son, *a c e g*; en sautant deux sons : *a d g*.

Le retour au point de départ effectué après un son, sans repasser par les notes touchées, donne : *a b a c a d a e a f o g*; le retour après deux sons touchés donne *abc ade afg a*.

La série *avec inflexion — en naqlatou ʿalâ nîtaf* [233] passe en revenant en arrière par des notes déjà touchées ou sautées *ab c b a de d a f g f a* ou bien *a c b a e d a g f a*.

La série avec cycle — *en naglatou ʿalâ stiddra* [234] présente des retours au point de départ entre lesquels se placent alternativement deux espèces de modulations dont la seconde correspond à la première de l'autre côté du point de départ. Si nous désignons par *a b' c' d' e' f' g'* cette seconde espèce, nous obtenons ces dispositions suivant qu'un ou deux sons se trouvent compris entre deux retours consécutifs : *a b a b' a c a c' a d a d' a e a e' a*... et *a b c a b' c' a d e a d' e' a f g a f' g' a*.

La série *à inclination — en naglatou ʿalâ nʿiradj* [235] est celle que ses retours ne ramènent pas au point de départ et qui a été appelée série *à retour varié — en naqlatou ʿalâ inʿlâr'* [226] : *abcbdec...; acbedgf*[2].

Quelques précisions accompagnées d'exemples avec les noms des notes employées auraient pu nous éclairer plus explicitement sur le rôle que jouaient les séries dans l'étude de la musique arabe, rôle pédagogique peut-être ou simplement rôle dogmatique. L'identité de la terminologie chez Safi ed Din et Avicenne montre que ces notions étaient bien adoptées et nous ferait désirer de découvrir comment ces notions théoriques pouvaient établir la pratique du luth ou des autres instruments. Les auteurs nous laissent dans l'ignorance, et nous ne savons rien de ce qui concernait la transition de genre à genre, de système à système, et l'emploi de différentes périodes dans la composition des mélodies.

Les rythmes — *al îqâʿ* [237].

On ne s'étonnera pas de trouver la notion du rythme abondamment expliquée et parfaitement définie chez les plus anciens auteurs qui ont traité de la musique arabe.

Le rythme joue un rôle prépondérant dans une musique qui fut toujours et est restée homophoni-

1. Baron Carra de Vaux, in *Journal asiatique*, 1891.

2. Il sera facile au lecteur de se représenter ce que Safi ed Din appelle *les séries* dans la modulation : il suffira de prendre pour la *série directe suivie* la succession des notes :

la, si, do, ré, mi, fa, sol
a, b, c, d, e, f, g

et d'appliquer à des successions de notes les diverses séries énoncées.

que. Aussi faut-il voir avec quel soin et quelle abondance de détails les théoriciens nous donnent les principes généraux et les différentes espèces très nombreuses de rythmes usités.

Nous devons tout d'abord spécifier ce qu'il faut entendre par rythme en musique arabe et éviter tout rapprochement avec la signification technique de ce mot dans la musique moderne ou toute comparaison étroite avec nos mesures.

Safi et Din dit :

« Le rythme est une succession de battements séparés par des temps ayant entre eux des rapports fixes et occupant des positions déterminées dans des périodes égales; le sentiment est l'exacte balance qui atteste la justesse des rapports et l'égalité des périodes.

Et voici comment il expose les principes du rythme :

« Toute prononciation lourde suppose deux chocs de la langue contre le palais, comme dans *tana*. Entre ces deux chocs il y a un temps long, bref ou moyen. Le temps parvenu à l'extrême limite de la brièveté cesse d'être perceptible; on obtient alors un tremblement ou un roulement, tel le roulement de deux mains exercées sur le tambour. A l'allongement il n'y a pas de limite. Ces extrêmes conviennent mal à la mesure de temps, mais un terme moyen est propre à cet usage. Celui qui prononce une suite de syllabes lourdes leur donne à sa guise des longueurs égales ou inégales; s'il leur donne des longueurs égales, la cadence de sa prononciation plaît. Répète-t-il de nombreuses fois ces syllabes de même longueur, le goût exige qu'il en interrompe parfois la suite par des temps plus longs : ce sont ceux qu'on appelle *temps séparateurs* — *fâçil* [**238**]. L'un des groupes ainsi délimités a peut-être un battement de plus qu'un autre : cela choque, et il suffit de l'essayer pour ne pouvoir l'admettre. Il n'est aucun homme bien doué qui ne se sente heurté par de telles fautes et qui n'éprouve du plaisir en entendant une juste cadence. »

Pour Al Farabi, le rythme est « la répartition des sons dans des temps de longueur définie ».

Pour Avicenne, « un ensemble de battements séparés par des temps définis ».

Nous pensons qu'on peut définir le rythme de la musique arabe :

Le support métrique donné à la mélodie par une succession de périodes d'égale durée formées par une suite de battements égaux ou inégaux, mais présentant toujours dans une même période des dispositions identiques.

Puisque les battements d'un rythme ont des durées inégales, il faut pouvoir les mesurer, donc se servir d'une commune mesure, d'une unité. Cette unité est le *temps premier* — *az-zamânou l'awwal* [**239**], le plus petit temps qui puisse exister entre les sons, de sorte qu'entre deux sons on ne puisse pas en intercaler un troisième.

Avicenne dissèque cette notion du temps premier avec une minutie tout orientale. Il se demande d'abord si les coups du bec de plume sur la corde dans l'espèce de trémolo obtenu en jouant du luth, ou les coups de baguette dans le roulement de tambour, ne pourraient pas mesurer le rythme. Il conclut négativement, bien qu'on puisse distinguer ces coups. Puis il observe que chaque battement est composé de trois temps : la descente de la main vers l'instrument de percussion, le choc, et le retour de la main. Finalement il adopte pour unité le temps qui sépare deux frappés franchement distincts.

Faisons remarquer, à ce propos, que le battement — *naqara* [**240**] n'est pas un coup fictif, analogue au geste élégamment esquissé de nos chefs d'orchestre. C'est un coup réel sur une caisse sonore, ordinairement un petit tambour, et le bruit qui en résulte forme une sorte d'accompagnement au chant.

Le temps premier a des multiples.

Si entre deux sons on peut en intercaler un troisième, il y a deux temps unités; s'il y a place pour deux ou trois sons, le temps est triple ou quadruple. Le temps quintuple existe, mais le multiple 4 de l'unité est ordinairement considéré comme temps maximum.

On peut aussi s'aider de la prosodie pour mesurer les temps, d'autant plus que le rythme, sans être assujetti à la prosodie, lui est lié intimement. Les éléments prosodiques, syllabes ou groupes de syllabes, sont classés comme il suit :

Sabab khafif [**241**], *léger :* une syllabe accentuée et une muette TAN.

Sabab thaqil [**242**], *lourd :* deux syllabes accentuées, TANA.

Watad majmou' [**243**] : deux syllabes accentuées et une muette, TANAN.

Watad mafrouq [**244**], deux syllabes accentuées séparées par une muette, TA'NA.

Façila ças'ira [**245**], petit : trois syllabes accentuées et une muette, TANANAN, FA'ITON.

Façila kabira [**246**] grand : quatre syllabes accentuées et une muette, TANANANAN FA'ILATON.

Le temps premier est représenté par les syllabes d'une suite de *sabab thaqil*, TANATANA, etc.

Le temps double est représenté par des *sabab khafif* prononcés à la suite les uns des autres; TAN TAN. Un TAN prononcé isolément représenterait un temps et demi.

Le temps triple est représenté par des *aoutat* consécutifs : TANAN TANAN; le temps quadruple, par des petits *faouasels* : TANANAN TANANAN; et le temps quintuple, par des grands *faouasels* : TANANANAN TANANANAN.

Il y a deux grandes classes de rythmes, les *rythmes unis* — *aliiqd'ou l'mouwaççal* [**247**] dans lesquels les battements sont divisés par des temps égaux entre eux, et les *rythmes disjoints* — *aliiqd'ou l'moufaçil* [**248**] où les battements forment des groupes séparés par un temps vide ou silence appelé *séparante* — *façila* [**249**].

Le *rythme uni*, qu'on appelle — *hazadj* [**250**], se subdivise en quatre groupes suivant que le temps qui sépare deux battements est un temps premier, double, triple ou quadruple.

Le *rythme disjoint* comporte, lui aussi, plusieurs subdivisions. Ce qui le caractérise, c'est la présence de la *séparante*, qui isole les groupes de battements les uns des autres. Elle doit être plus longue que le plus long des temps de chaque groupe. Chaque groupe s'appelle « période » — *daour* [**251**]. La nature des périodes diversifie les rythmes disjoints.

Supposons la période composée de deux battements, nous avons le « premier disjoint » — *al moufaççalou awwal* [**252**].

Suivant que les deux battements sont séparés par un temps premier, double, triple ou quadruple, le rythme sera appelé : rapide, — *sari'* ou *h'athith* [**253**] du premier disjoint; léger, — *khafif* [**254**]; léger du lourd, *khafifou eth'thaqil* [**255**]; lourd, — *thaqil* [**256**].

La séparante n'est assujettie à d'autres règles que d'être plus longue que le temps le plus long de la

période. Elle sera ordinairement égale à deux temps dans le rapide, à trois dans le léger, à quatre dans le léger lourd, à cinq dans le lourd.

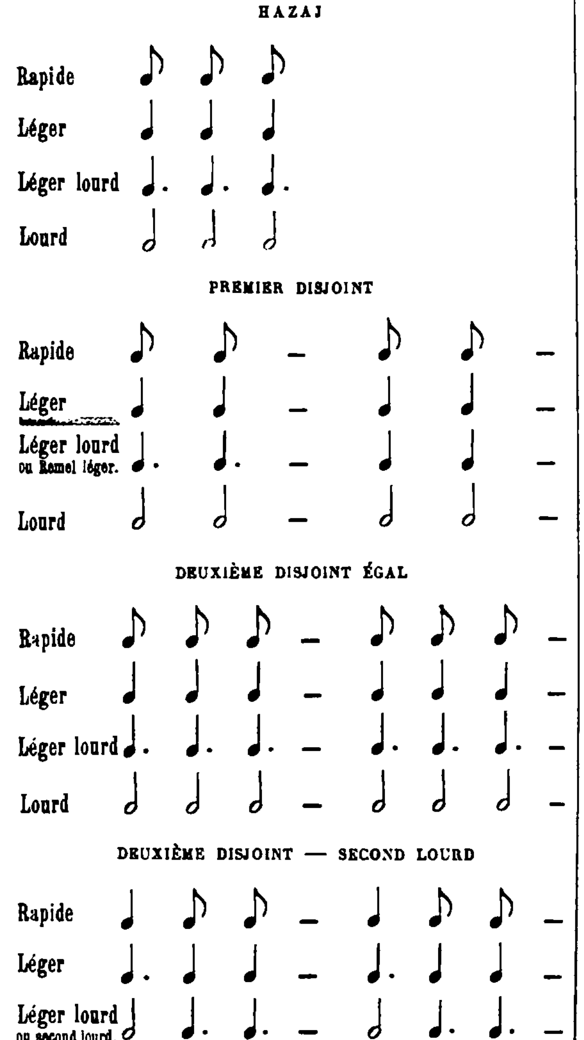
Si la période renferme trois battements, nous avons le deuxième disjoint ou *rythme ternaire*. Ici il faut encore subdiviser, car les temps qui séparent les trois battements peuvent être égaux entre eux ou inégaux.

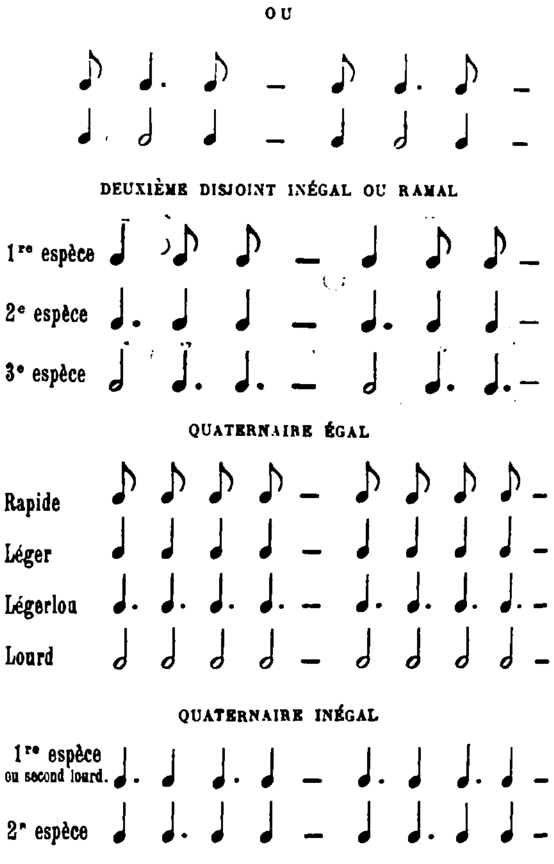
S'ils sont égaux, nous avons les quatre variétés analogues à celles du premier disjoint : rapide du deuxième disjoint égal; léger; léger du lourd; lourd.

Si les temps sont inégaux, le plus long peut occuper la première ou la seconde place, et être dans chaque cas un temps premier, double ou triple, ce qui fournit plusieurs combinaisons.

Si la période renferme quatre battements, nous avons le troisième disjoint ou rythme quaternaire. Il peut être ou égal avec ses quatre subdivisions, ou inégal. Dans ce dernier cas, il y a toujours deux temps égaux sur trois, et les combinaisons sont faciles à imaginer.

Pour fixer ces diverses notions, on peut résumer ce qui précède dans un tableau où il est convenu que la croche représente le temps premier et le trait la séparante, étant admis que cette séparante vaut ordinairement le temps le plus long de la période, plus un temps premier.





Il est certain que la pratique réduisait le nombre de ces rythmes. Mais, par contre, les *embellissements*, les modifications imposées à ces rythmes théoriques pour les enjoliver, arrivaient jusqu'à rendre méconnaissable le type primitif.

Il y avait deux sortes d'embellissements :

1° Sans adjonction de battements;

2° Avec adjonction de battements.

1re *catégorie*. — Plusieurs procédés paraissent appliqués :

1° De disjoint qu'il était, on rend le rythme conjoint en diminuant ou en supprimant les séparantes;

2° Inversement, on rend disjoint un rythme conjoint en introduisant des séparantes. On peut introduire aussi de nouvelles séparantes dans un rythme déjà disjoint.

3° Dans le rythme disjoint, on répète une partie de la période. Tantôt c'est la même partie qu'on répète à chaque période, tantôt on varie.

4° On partage la période en deux ou trois parties, et on combine ces parties de différentes manières. Al Farabi ajoute naïvement : « On croirait parfois que ce n'est plus le même rythme. » On n'aura pas de peine à être de son avis.

2e *catégorie*. — 1° On ajoute des battements à chaque période ou à quelques-unes d'entre elles, pour diminuer les silences et rendre le rythme plus léger. Inversement on peut supprimer des battements pour l'alourdir.

2° On introduit un battement dans la *séparante* pour couper un silence trop long.

3° On frappe un battement préparatoire avant d'attaquer le rythme.

Tous ces embellissements devaient engendrer un

peu de confusion. Ajoutons pourtant que tous les battements ne se ressemblaient pas; il y avait de vrais *naqara* bien marqués, des coups moyens appelés — *ischam* [257] et des coups légers appelés — *ar roum* [258]. De plus, quelles que soient les altérations d'un rythme, le nombre des temps premiers, caractéristique de ce rythme, devait rester le même.

Revenons aux rythmes usuels tels qu'ils sont conditionnés pas les rapports d'Al Farabi, d'Avicenne et d'Al Khowarezmi.

HAZAJ

Lorsqu'on se servait de ce rythme sous sa forme continue, on employait le léger ou le léger lourd; mais on préférait d'ordinaire le rendre discontinu. Voici les formes usuelles :



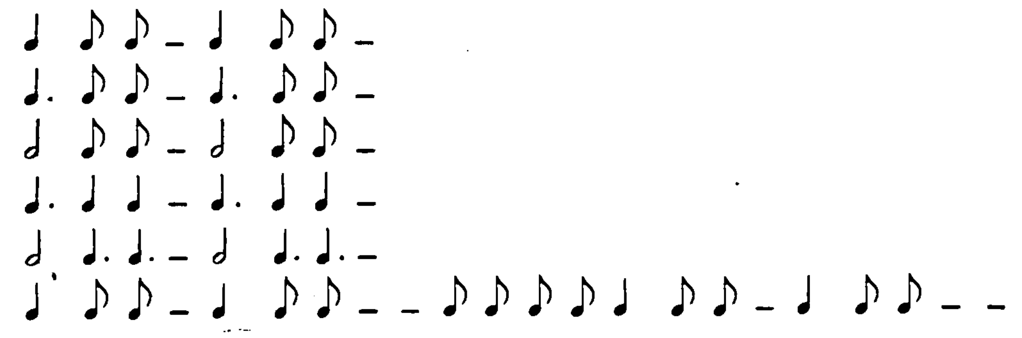
RAMAL LÉGER

Ce rythme est composé de périodes de deux coups, mouvement léger ou léger lourd, séparées par un silence assez long. On peut abréger la séparante en ajoutant un battement au second battement de la période. Parfois aussi on composait une grande période avec six périodes ordinaires, réparties en deux groupes de trois.



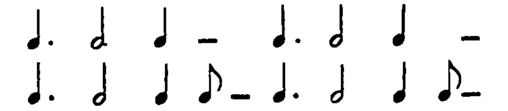
RAMAL OU RAMAL LOURD

Ce rythme est composé d'un battement lourd suivi de deux battements légers. Il est usité sous cette forme, mais on peut aussi composer une grande période avec quatre périodes ordinaires groupées deux à deux, l'intervalle séparant les groupes étant rempli par la seconde partie de la période répétée deux ou trois fois :



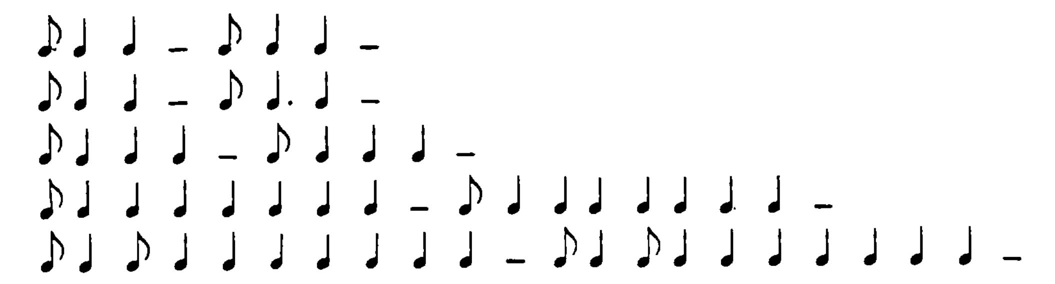
SECOND LOURD

Ce rythme est l'inverse du *ramal;* il comprend deux coups lourds consécutifs suivis d'un coup lourd isolé (Al Khowarezmi dit : léger). On peut le modifier de diverses manières, par exemple en ajoutant un coup léger au troisième battement :



LÉGER DU SECOND LOURD OU MAKHOURI

Ce rythme diffère du précédent en ce que les deux premiers battements sont légers. Le nom de *makhouri* lui est réservé, mais Al Farabi nous apprend qu'on peut « makhouriser » n'importe quel rythme en substituant des coups légers aux graves, et en diminuant les intervalles. Le *makhouri* est usité sous les formes suivantes :



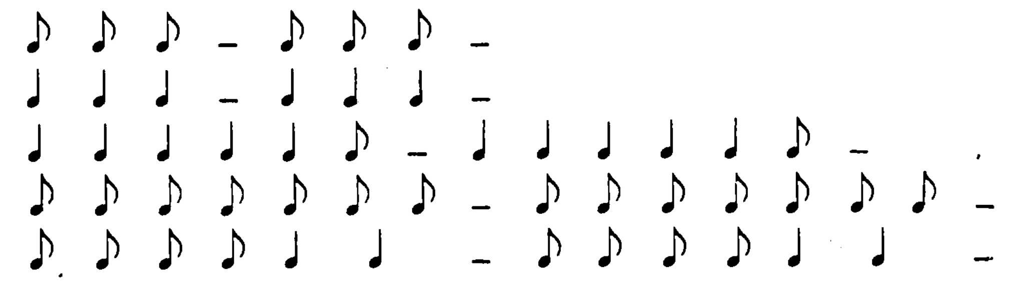
PREMIER LOURD

La période de ce rythme est formée de trois battements lourds. On peut dédoubler chaque battement lourd en deux légers, et mettre un coup léger dans la séparante; on peut aussi garder le premier battement lourd et dédoubler les deux autres, et même répéter les quatre battements légers et le coup de la séparante, etc.



LÉGER DU PREMIER LOURD

C'est le même que le précédent, mais les battements sont légers. On peut dédoubler les battements, le sixième étant très léger; dédoubler le premier, garder le deuxième, dédoubler le troisième et répéter ses deux coups; dédoubler les deux premiers, rendre le troisième lourd et le répéter, etc. :



Tous les auteurs arabes ne donnent pas des rythmes usuels des définitions égales.

Ainsi pour les Frères Sincères, le *hazaj* est un rythme disjoint dont la période renferme un coup lourd et un léger; le *ramal* a sept coups et rappelle, paraît-il, le chant du francolin : « kou koukou koukou koukou »; le *makhouri*, qui se trouve confondu avec le léger du premier lourd, reproduit le chant d'un pigeon appelé *fakhitat :* « koukou kou koukou kou kou; » le second lourd a onze coups, le premier lourd neuf, etc.

D'ailleurs, pour qui connaît le goût marqué des Arabes, anciens et modernes, pour les complications et les surcharges, il apparaît que les rythmes primitifs devaient être délaissés en faveur des « embellissements » et des « makhourisations ». Tout ce que l'on peut admettre, c'est que, malgré les fantaisies des artistes, il devait rester quelque chose d'invariable qui permettait de saisir le dessin primitif sous n'importe quelle complication, comme l'arabesque et le dessin polygonal les plus surchargés laissent toujours entrevoir le motif type ou la figure géométrique qui leur a servi de base. Le Recueil des Frères Sincères ne compte que les temps marqués d'un coup; d'autres théoriciens comptent aussi les temps muets, et on obtient ainsi la somme constante des temps d'un cycle rythmique.

Safi ed Din et Al Ladhiqi précisent un peu la notion de « fondement d'un rythme », ce qu'ils appellent —*d'ar bal-açl* [**259**], « battement ou manière d'être du fondement », et peut-être ce que Al Farabi appelait *açl* tout court. Quel que soit le nombre des coups d'un rythme, son *d'arb al-açl* ne comprend jamais que deux battements, absolument caractéristiques de ce rythme, et qui ressemblent singulièremnt à l'arsis et à la thésis.

Mais Al Farabi, si porté à adopter les théories grecques, si grec lui-même quand il parle des modes, n'a pas le moindre mot grec en matière de rythme et ne fait pas la moindre allusion à l'arsis et à la thésis.

Al Ladhiqi nous fournit une autre version de la formation des rythmes et compare ceux qui étaient en usage de son temps avec ceux qu'il appelle les *rythmes anciens,* sans d'ailleurs nous édifier sur l'époque ancienne à laquelle il fait allusion.

Voici les explications de ce théoricien présentées dans la forme proposée par le R. P. Collangettes[1].

1. A et *a* sont les arsis, T et *t* les thésis. Le signe O marque les temps frappés. Les chiffres mesurent les temps sous les éléments prosodiques exprimés conformément aux indications de la page 272.

HAZAJ

Il y a deux *hazaj*, un grand et un petit. Le grand est composé de dix temps premiers, mais on ne frappe que quatre coups : 1, 4, 6, 9; le *darb asl* est formé du premier temps et du huitième, qui n'est pas marqué d'un coup.

A			
a	t	a T	t
tanan	tan	tanan	tan
1 2 3	4 5	6 7 8	9 10
0	0	0	0

Le rythme semble péonique, mais le rapport 7/3 de l'arsis à la thésis (si tant est qu'il y ait une arsis et une thésis) est bien insolite.

Le petit *hazaj* a six temps, dont on frappe le premier et le cinquième. Ces deux coups constituent en même temps le *d'arb al-açl.*

A	T
tananan	tan
1 2 3 4	5 6
0	0

C'est un rythme trochaïque.

RAMAL LÉGER

Il a dix temps, dont on frappe quatre : 1, 3, 6, 8; le premier et le quatrième coup forment le *darb al-açl.*

A	T		
a	t	a	t
tan	tanan	tan	tanan
1 2	3 4 5	6 7	8 9 10
0	0	0	0

Nous retrouvons la forme péonique renversée et le rapport 7/3 du grand *hazaj.*

RAMAL LOURD

Il a vingt-quatre temps et on en frappe neuf : 1, 5, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21 ; le *d'arb al-açl* est formé par le premier et le huitième coup, parfois le premier et le cinquième, et alors le *ramal* est dit — *al ramalou l'moursal* [260] « accéléré ».

A	Tm							
tananan	tananan	tan	tan	tan	tan	tan	tan	tananan
1 2 3 4	5 6 7 8	9 10	11 12	13 14	15 16	17 18	19 20	21 22 23 24
0	0	0	0	0	0	0	0	0

Le rapport de l'arsis à la thésis est 17/7 et dans le cas du *ramal mursal* 20/4 = 5.

SECOND LOURD

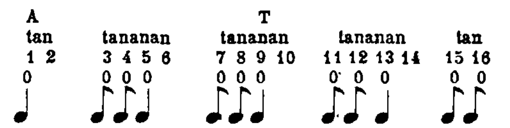
Il a seize temps et on en frappe six : 1, 4, 7, 9, 12, 15; le *darb al-açl* est formé par le premier coup et le treizième temps qui n'est pas frappé.

A				T	
tanan	tanan	tan	tanan	tanan	tan
1 2 3	4 5 6	7 8	9 10 11	12 13 14	15 16
0	0	0	0	0	0

Le rapport de l'arsis à la thésis est 12/4 = 3.

LÉGER DU SECOND LOURD

Il a seize temps et on en frappe douze : 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16; le *darb al-açl* est formé par le premier et le neuvième coup.



Le rapport du *darb al-açl* serait 8/8; c'est un rythme égal.

PREMIER LOURD

Il a seize temps et on en frappe cinq : 1, 4, 7, 11, 13; *darb asl :* le troisième et le cinquième coup; c'est le seul cas où le premier coup ne fasse pas partie du *d'arb al-açl,* nous ne savons pas si c'est par erreur.

A	T			
tanan	tanan	tananan	tan	tananan
1 2 3	4 5 6	7 8 9 10	11 12	13 14 15 16
0	0	0	0	0

Si nous considérons le rythme comme un cycle fermé, le rapport du *d'arb al-açl* est 14/2. Cette supposition est admissible, puisque l'auteur représente les rythmes par des cercles sur la circonférence desquels sont marqués les battements et les temps muets.

On voit que si on voulait comparer les rythmes d'Al Farabi à ceux d'Al Ladhiqi, l'identification de beaucoup d'entre eux deviendrait difficile.

Chez l'un le *hazaj* conserve son caractère de rythme égal; chez l'autre il devient franchement inégal. Le *ramal léger,* par contre, est identique chez les deux auteurs.

Mais ce qu'il faut noter tout de suite, c'est que le principe des coups lourds et légers des anciens subsiste dans le système des coups sourds ou secs des Arabes modernes. Le lien de parenté entre les rythmes arabes de toutes les époques est indiscutable, mais il ne faut pas chercher une identification complète, les auteurs écrivant à un siècle d'intervalle n'étant pas même d'accord entre eux.

Il faut aussi rester sur une certaine réserve en ce qui concerne l'origine grecque des rythmes d'Al Farabi. Nous avons remarqué plus haut que cet auteur, si pénétré de la théorie grecque et si empressé de la transmettre à la musique arabe, par exemple pour les modes, ne parle pas des rythmes grecs et ne fait pas la moindre allusion à l'arsis et à la thésis. Sans doute ses tendances helléniques sont manifestes; sans doute il y a des dénominations de temps premier, de temps double, l'usage de paradigmes, qui semblent indiquer une imitation assez stricte de la rythmique grecque. Il semble prudent de ne pas pousser plus loin l'identification.

LA COMPOSITION

Il y aurait lieu, pour épuiser ce qui concerne la théorie des anciens Arabes, d'examiner ce qu'ils disent de la composition. L'absence de toute notion nous condamne à écarter des indications qui resteraient sans utilité pour pénétrer le sentiment musical arabe.

* * *

Si l'on condense maintenant les documents relatifs à la période du XIe au XIIIe siècle dans les points sur lesquels les auteurs concordent le plus exactement, et si on les confronte avec les documents postérieurs, qui le plus souvent ne sont que des compilations ou

des analyses des premiers, on arrive à se faire une idée assez exacte de la pratique musicale des Arabes du Moyen Age.

Les *genres* sont fixés; ils organisent les tétrachordes ou les pentachordes, premiers éléments ds la mélodie. Ils sont en nombre considérable; mais parmi tous ceux que les théoriciens ont calculés ou imaginés, un petit nombre seulement est pratiqué par les instrumentistes et les chanteurs.

Les *systèmes* sont formés en joignant ensemble deux genres identiques ou non et en plaçant une séparante entre les deux tétrachordes choisis. Le *système parfait* est la succession de quatre tétrachordes et de deux séparantes.

Les rythmes sont organisés, nombreux et très variés.

LES MODES.

Des systèmes sont nés les *modes*, que l'on peut définir « les échelles tonales régissant la composition mélodique ».

Si au premier tétrachorde on place un des sept genres : *'ochaq, nawa, abousalik, rast, nourouz, iraq, isfahan,* et au second tétrachorde un des douze que nous avons déjà nommés, on obtient 84 échelles tonales ou modes. Les théoriciens arabes les appellent *daïrat,* au pluriel *daouaïr,* « cercles », parce qu'ils ont l'habitude de les présenter sous forme de cercles ou circulations, une même figure présentant un seul cercle divisé en 17 segments où plusieurs cercles concentriques figurent alors les relations de deux ou plusieurs modes.

Voici un spécimen emprunté au *Kitab el Adouar* de Safi ed Din dans lequel l'auteur a représenté les modes *ochaq, nawa, rast* et *hajaz.* En lisant cette figure au moyen du tableau de la page 2716, on comprend la place des divers intervalles dans la formation du mode.

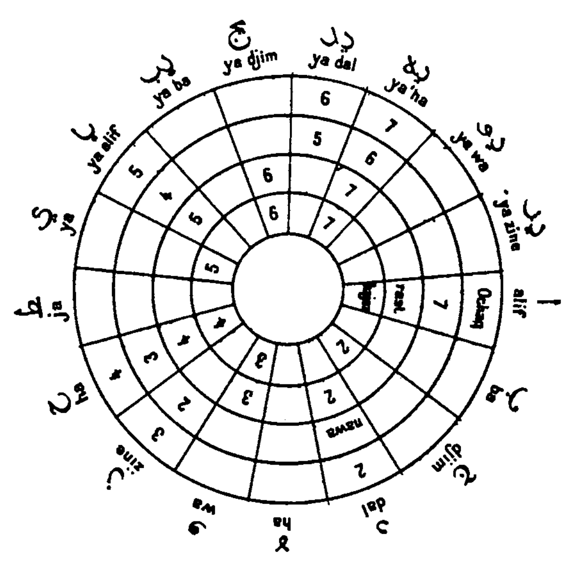


FIG. 426.

On ne peut pas s'attarder, comme l'a fait Villoteau, à donner l'énumération des 84 modes arabes, encore moins aux 1428 échelles qui résultent de la transposition successive des 84 modes sur chacun des 17 degrés de leur échelle. La plupart de ces gammes n'existent que théoriquement; d'autres sont considérées comme dissonantes et pour cela rejetées des praticiens. Enfin les divers auteurs ne sont pas toujours d'accord pour attribuer un même nom à une même succession d'intervalles.

Mais dans cette profusion qui a fait croire à une richesse inouïe de la musique arabe, on peut retenir dix-huit modes qui semblent assez fixes et dont le nom vient assez souvent sous la plume des auteurs pour qu'on puisse les considérer comme les plus typiques et les plus usités.

Al Farabi, Shams ed Din et le « Traité Anonyme » dont nous avons parlé sont d'accord pour choisir quatre modes types et pour en faire dériver les autres sous le nom de *fourou,* « branches ».

Le *rast* aurait formé l'*ochaq* et le *zen'kola;*
L'*iraq :* le *hazaj* et le *abouzalik,*
Le *zirafkend :* le *bouzrouk* et le *rahawi;*
L'*isfahan :* le *hosaïni* et le *nawa.*

Voici donc les douze modes principaux, avec la signification probable du mot qui les désigne :

Ochaq, les amants;
Nawa, le son ou la modulation;
Abousalik ou *Bousalik,* nom d'une favorite du khalife.
Rast, la droite ou le droit;
Iraq, province arabe ou mode de Chaldée;
Isfahan, capitale de la Perse;
Zirafkend, le petit[1];
Bousrouk ou *bousoug,* le gros;
Zenkola, la sonnette;
Rohawi, petite ville arabe;
Hosaïni, chant funèbre sur la mort d'Hossein, fils d'Ali, assassiné en 614.
Hajaz, sans doute Hedjaz, province de l'Arabie.

Ces douze modes portent le nom générique de *dor,* pl. *adouar*; on les appelle aussi *makamat* ou *shedoud,* du persan *shad'* « chanter selon les règles ».

A cette première série s'ajoutent six modes appelés *awazat,* mot formé du persan *awaz,* « chant », et d'une désinence arabe. Ce sont les modes :

Kawacht;
Kourdania, la valse;
Nourouz, le nouveau jour;
Salmak;
Maïa, le patrimoine;
Shahnaz, le courtisan.

Aux « branches » des quatre modes types certains auteurs ajoutent une liste assez longue de modes secondaires, expliquant qu'ils ne font pas partie ni des *maqamat* principaux ni des *awazat.*

Cette liste ne présente de l'intérêt que parce qu'elle nous donne des noms de modes usités encore de nos jours soit en Egypte, soit en Turquie, soit dans le Maghreb.

Tels sont :

jaharka, awj, sikah, hoçar, 'ochaïran, soba, ajam, duka, mahor.

Bien que, ainsi que nous venons de le noter, l'usage des modes ait été restreint à un certain nombre d'entre eux, Safi ed Din énumère soigneusement la *daouaïr* des 18 modes et le *tabaqat* de chaque *daïrat.* Nous nous contenterons de lui emprunter les tableaux relatifs au genre *rast.*

Voici d'abord, dans le tableau de la page 2733, les *douaïr* construits avec le genre *rast* en prenant *do* comme représentant le son *alif,* c'est-à-dire le son de la corde *bamm* à vide et en notant les sons de la gamme arabe conformément à la méthode adoptée plus haut.

1. D'autres disent : du nom de son inventeur. Ou encore du nom d'un célèbre capitaine.

ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	يح
alif	ba	djim	dal	'ha	wa	zine	h'a	t'a	ya	yaalif	ya ba	yadjim	ya da	ya'ha	yawa	yazine	ya h'a
MOTLAQ DE BAMM	ZAÏD	MOUJANNAB	SABBABA	WOSTA PERSANE	WOSTA DE ZALZAL	BINCIR	KHINCIR ET MOTLAQ DE MITLATH	ZAÏD	MOUJANNAB	SABBABA	WOSTA PERSANE	WOSTA DE ZALZAL	BINCIR	KHINCIR ET MOTLAQ DE MATHNA	ZAÏD	MOUJANNAB	SABBABA

GENRE RAST

GENRES AJOUTÉS

Les *douair* ne constituent que des échelles variant dans le second tétrachorde.

Les *tabaqat* donnent la succession des échelles par un procédé semblable à celui par lequel on explique, en théorie musicale moderne, la succession des gammes majeures, c'est-à-dire qu'une *taba-*

qat étant donnée, étant constituée par deux tétrachordes et une séparante, la *tabaqat* suivante sera formée en prenant pour note initiale la quatrième note de son premier tétrachorde.

TABLEAU DES TABAQAT DU DAÏRAT RAST

MOTLAQ DE BAMM	alif
ZAÏD	ba
MOUJANNAB	djim
SABBABA	dal
WOSTA PERSANE	'ha
WOSTA DE ZALZAL	wa
BINCIR	zine
KHINCIR ET MOTLAQ DE MITLATH	h'a
ZAÏD	t'a
MOUJANNAB	ya
SABBABA	ya alif
WOSTA PERSANE	ya ba
WOSTA DE ZALZAL	ya djim
BINCIR	ya dal
KHINCIR ET MOTLAQ DE MATHNA	ya 'ha
ZAÏD	ya wa
MOUJANNAB	ya zine
SABBABA	ya h'a
WOSTA PERSANE	ya t'a
WOSTA DE ZALZAL	kef
BINCIR	kef alif
KHINCIR ET MOTLAQ DE ZIR	kef ba
ZAÏD	kef djim
MOUJANNAB	kef dal
SABBABA	kef 'ha
WOSTA PERSANE	kef wa
WOSTA DE ZALZAL	kef zine
BINCIR	kef h'a
KHINCIR ET MOTLAR DE HADD	kef t'a
ZAÏD	lam
MOUJANNAB	lam alif
SABBABA	lam ba
WOSTA PERSANE	lam djim
WOSTA DE ZALZAL	lam dal
	lam 'ha
	lam wa

Le tableau des 18 modes les plus usités, tel que le présente Safi ed Din avec le doigt sur le luth et les noms des notes écrits en toutes lettres, achève de nous apporter une précision sur ces échelles tonales dont le nombre fantastique a tant intrigué les musicologues d'Europe.

A voir ces modes, nous pourrions encore penser que les auteurs qui nous en fournissent les détails se sont une fois de plus laissés aller à consigner dans leurs œuvres des fictions théoriques inconnues des praticiens de leur temps. Il n'en est rien cependant. Non seulement les divers documents connus sont d'accord sur ce point. — ce qui est assez rare pour donner de la valeur à la constatation; — non seulement les auteurs écartent d'eux-mêmes tout ce qui n'est pas usuel et arrivent à une nomenclature claire et fixe; mais nous avons pour les croire le témoignage de leurs successeurs modernes, qui connaissent et pratiquent des modes identiques ou semblables. Nous sommes donc autorisés à considérer le tableau suivant des 18 modes principaux comme représentant les ressources tonales de la musique arabe contemporaine d'Al Farabi et de Safi ed Din. (Voir le tableau à la page 2736.)

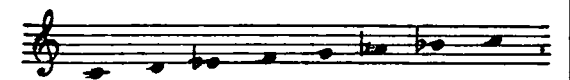
Le tableau de Safi ed Din provoque quelques remarques intéressantes.

On constate tout d'abord que tous les modes sont rapportés à la même tonique. Il semble qu'il soit plus juste de dire qu'ils sont écrits en prenant la même note comme point de départ.

En effet, l'examen des cercles ou circulations construits par les théoriciens arabes procèdent de bases différentes. Celui que nous avons reproduit page 2732 montre que le *nawa* pouvait commencer par la note *dal*. Dans ce cas il se traduirait par



au lieu de



Or, on sait que les Arabes avaient la connaissance du ton majeur et du ton mineur : ils ne pouvaient pas oublier que le premier intervalle des deux échelles ci-dessus n'est pas égal dans les deux modes

$$do\text{-}ré = \frac{8}{9} \qquad ré\text{-}mi = \frac{9}{10}$$

et que la transposition d'un mode ne donnait pas la même valeur théorique à la plupart des intervalles composant ou ses tétrachordes ou sa séparante.

On est donc fondé à émettre la conjecture que chaque mode avait une tonique, par conséquent que la note initiale n'était pas indifférente, comme le laisserait croire le tableau de Safi ed Din.

Faut-il, comme le fait Land, rapporter ces modes à nos échelles modernes et dire :

Ochaq est notre *fa* majeur commençant par la dominante;

Abousaliq : ré ♭ majeur commençant par la septième;

Iraq : fa majeur avec 3ᵉ et 7ᵉ diminuées d'un comma pythagorique, le 2ᵉ et le 6ᵉ également diminuée et une 5ᵉ grave comme degré supplémentaire;

Zirafqend : gamme artificielle composite;

Nawa : mi ♭ majeur commençant par la sixte;

Rast : fa majeur avec 3ᵉ et 7ᵉ diminués d'un comma pythagorique;

Isfahan : rast enrichi de la 5ᵉ grave;

Bourzouk : ut mineur avec 2ᵉ, 3ᵉ et 7ᵉ diminuées d'un comma et une 5ᵉ grave supplémentaire;

Zenkola : rast avec une seconde mineure;

Rdhawi : fa mineur commençant par la 5ᵉ avec altérations de la 6ᵉ, 7ᵉ et 2ᵉ;

Hajaz : si ♭ majeur commençant par la 2ᵉ avec 3ᵉ 6ᵉ et 7ᵉ diminuées;

Hosaini : mi ♭ majeur avec 3ᵉ, 6ᵉ et 7ᵉ diminuées.

Ces identifications sont purement hypothétiques; elles permettent seulement à des musiciens occidentaux de mieux comprendre les modes que l'on rapporte ainsi à des gammes connues d'eux; elles ne donnent aucune précision sur la tonique réelle des modes arabes, point important que Safi ed Din et les autres auteurs ont négligé d'éclairer.

Cependant ces toniques ont dû exister. On en trouve des traces dans les *awazat maia, salmak* et *shahnaz* que Safi ed Din lui-même ne fait pas commencer par la note *alif*.

Enfin la musique moderne turque, héritière incontestée des musiciens arabes et persans, attribue à chacun de ses modes, dont beaucoup portent encore les vieux noms des modes arabes, une tonique parfaitement définie qui se trouve placée, suivant le cas, au 1ᵉʳ, 2ᵉ, 3ᵉ ou 4ᵉ degré de l'échelle modèle. De même chez les Arabes du Maghreb certains modes paraissent avoir une tonique assez définie, puisque les praticiens répugnent à transposer un mode, le *sika*, par exemple, et le *mouâl*, reconnaissant à la note initiale *si* ou *fa* un caractère de tonique bien marqué.

* * *

Il est des figures qui reviennent souvent dans les traités anciens : ce sont celles qui représenteraient la démonstration géométrique de la nature des modes et la façon dont ils s'engendrent tous.

Chaque mode y est figuré par une circonférence sur laquelle sont placés, à égale distance, 18 points. On a ainsi les 17 intervalles d'une gamme. (Voir les figures page 2737.)

Une première ligne est tirée du point 1 au point 8 : cela donne la quarte du point initial : une deuxième ligne tirée du point 8 au point 18 donne la quinte du point 8 et l'octave du point 1.

Le tétrachorde et le pentachorde étant ainsi obtenus, d'autres lignes sont tracées allant des points fixes 1-8-18 aux autres points de la circonférence qui correspondent aux degrés variables du mode : on obtient ainsi une série de points reliés entre eux par des cordes formant non pas, comme l'a cru Fétis[1], des triangles inscrits en raison de la nature des intervalles de mode, mais des cordes déterminant la mesure de l'intervalle par rapport à une circonférence.

Ainsi, pour obtenir la figure du mode *ochaq*, après avoir fixé les sons invariables 1-8-18, on tire :

Une ligne du point 8 au point 15, ce qui place le 7ᵉ degré;

Une ligne du point 1 au point 11, ce qui place le 5ᵉ degré;

Une ligne du point 11 au point 18, ce qui place le 4ᵉ degré;

1. Fétis, ouvr. cité, p. 41.

TABLEAU DES 18 MODES DE SAFI ED DIN

ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	يا	يب	يج	يد	يه	يو	يز	يح	يط	ك	كا
alif	ba	djim	dal	'ha	wa	zine	h'a	t'a	ya	yaalif	ya ba	ya djim	ya dal	ya ha	ya wa	ya zine	ya h'a	ya t'a	kef	kefalif
MOTLAQ DE BAMM	ZAÏD	MOUJANNAB	SABBABA	WOSTA PERSANE	WOSTA DE ZALZAL	BINCIR	KHINCIR ET MOTLAR DE MITLATH	ZAÏD	MOUJANNAB	SABBABA	WOSTA PERSANE	WOSTA DE ZALZAL	BINCIR	KHINCIR ET MOTLAR DE MATHNA	ZAÏD	MOUJANNAB	SABBABA	WOSTA PERSANE	WOSTA DE ZALZAL	BINCIR

ADOUAR OU MAQAMAT

1. — OCHAQ.
2. — ABOUSALIK.
3. — ABAQ.
4. — ZIRAFQEND.
5. — NAWIL.
6. — RAST.
7. — ISFAHAN.
8. — BOUZROOK.
9. — ZENKALA.
10. — RAHAWI.
11. — HAJAZ.
12. — HOSAÏNI.

AWAZAT

13. — KAWACHT.
14. — NOUROUR.
15. — MAIA.
16. — KURDANIA.
17. — SALMAK.
18. — SHANNAZ.

Une ligne du point 4 au point 14, ce qui place le 6e degré;

Une ligne du point 14 au point 7, ce qui place le 2e degré.

Les lignes ainsi tracées ont pour effet de déterminer les cordes de la quarte *do-fa*, de la quinte *fa-do*, de la quinte *ré-la*, de la quarte *mi-la*, de la quarte *sol-do*, de la quarte *fa-si* ♭ et de la sixte *do-la*.

Mais si l'on examine et si l'on compare entre elles les figures des modes *ochaq, abouzelik, zirafkend, nawa, rast, isfahan*, reproduites par Kosegarten et Fétis comme donnant la clef mathématique de la formation de ces modes, l'on est bien obligé de constater que les cercles sont des figures représentatives, des graphies géométriques qui n'aboutissent à rien autre qu'à la fixation des points occupés par les huit notes d'une échelle sur une circonférence divisée en 18 segments. Indépendamment des points fixes 1-8-18, le tracé des cordes ne paraît pas procéder d'une règle immuable.

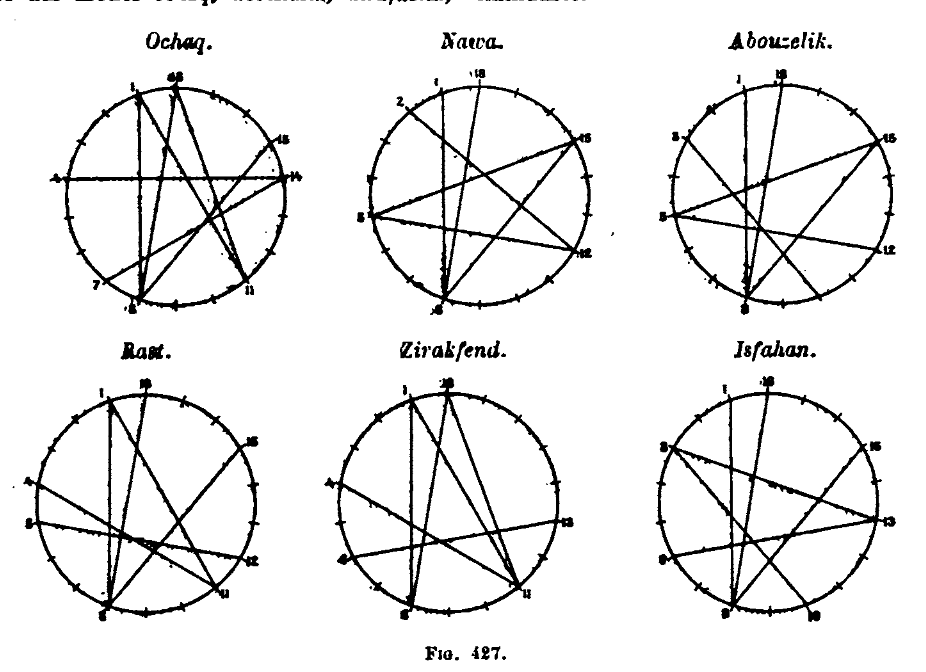


Fig. 427.

Ainsi les cordes réunissent successivement dans les six modes figurés les degrés suivants :

OCHAQ	ABOUZELIK	ZIRAFKEND	NAWA	RAST	ISFAHAN
1—4	1—4	1—4	1—4	1—4	1—4
1—5			1—5	1—5	
		2—5	2—5	2—5	2—5
2—6	2—6				2—6
3—6	3—6	3—6	3—6	3—6	3—6
	3—7	3—7			
4—6					
4—7	4—7	4—7	4—7		4—7
4—8	4—8	4—8	4—8	4—8	4—8
5—8				5—8	

On peut remarquer que l'intervalle 1-5 n'est tracé que pour les modes donnant une quinte juste; que la quarte 4-7 est tracée partout, sauf dans le cercle de *rast* qui ne porte pas même le chiffre 15 correspondant au septième degré *si* ♭; que l'intervalle 2-5, formant cependant des quartes justes en *ochaq* et en *abouzelik*, n'a pas été tracé dans leurs cercles; que l'intervalle 5-8 qui définit le second tétrachorde n'est pas tracé partout, etc.

Les explications données par les auteurs arabes restent confuses et ne laissent pas apparaître la règle qui aurait donné à ces figures la valeur d'une représentation, sinon du procédé de formation des modes, tout au moins des rapports de leurs divers intervalles; elles sont un procédé de mesure, et non un procédé de construction.

⁂

Telle qu'elle nous apparaît maintenant par les traités des auteurs dont nous venons de rechercher le témoignage, la musique arabe ancienne, nous voulons dire jusqu'au XIIIe siècle, se serait constituée sur un fonds local par deux sortes d'apports.

C'est d'abord l'influence persane qui s'infiltre dans le Hedjaz et l'Iraq par l'immigration d'ouvriers persans et par les réformes introduites par des musiciens autorisés, à la suite de leurs voyages en Perse. Cette influence fut assez considérable; elle est manifeste dans les noms des notes, des cordes d'instruments et des modes, dans l'introduction, après le Xe siècle, de la *wosta persane*, contre laquelle réagit le musicien Zalzal avec sa tentative de tierce neutre.

Mais c'est surtout l'influence grecque qui domine la musique arabe du Xe au XIIIe siècle, qui lui impose ses règles théoriques, ses procédés de mensuration, son goût pour les fictions mathématiques, les diagrammes, la catapycnose, sa passion dialectique et sa métaphysique. Les musiciens célèbres vont souvent se former chez les Grecs, et les chœurs des chanteuses grecques sont un luxe recherché à Bagdad dès le début du Khalifat.

Al Farabi et plusieurs de ses continuateurs semblent dominés par une pensée unique : gréciser la musique arabe.

Ils ne se demandent pas un instant si le sentiment esthétique de leurs contemporains, nés depuis si peu de temps à la civilisation raffinée des villes et pour la plupart restés encore à l'état fruste de leurs ancêtres nomades, s'accommodera des conceptions artistiques des peuples de l'Hellade. Ils ne cherchent pas en eux-mêmes, dans le tempérament et les idiosyncrasies de leur race, les bases d'un art qui serait bien

personnel et ne devrait sa nature et ses particularités qu'à ses sources propres.

Leur préoccupation est ailleurs. La Grèce est leur idéal, et, comme l'avaient fait les philosophes arabes, les théoriciens arabes cherchent à codifier leur musique avec les principes de la musique grecque. Pythagore, Aristote et Aristoxène sont leurs modèles, et leurs traités ne sont, par moments, que des compilations où la part de l'originalité est excessivement réduite.

On peut d'ailleurs le reconnaître d'une façon plus générale. La valeur réelle de la science arabe a été quelque peu surfaite. Les Arabes ont eu des mathématiciens, des astronomes, des médecins; mais quand on parcourt leurs ouvrages on est frappé du peu d'originalité qu'ils y montrent. Les œuvres personnelles y sont rares; par contre, les traductions, les compilations et les commentaires en constituent le fond principal.

Dans les arts arabes on s'accorde à reconnaître la même absence d'une personnalité accusée pour constituer un genre propre, une marque spécifique issue de la race.

En architecture comme dans les arts plastiques et industriels, les Arabes n'ont pas d'art propre, qu'ils apportent avec eux dans leurs conquêtes, qu'ils imposent et qui se révèle par des traits essentiels : en Syrie l'art arabe est syrien; il est copte en Egypte, byzantin en Asie Mineure, romano-berbère en Afrique, romano-ibère en Espagne, parthe et sassanide en Perse et en Mésopotamie[1]. Sous les apparences d'un programme uniforme et de formules imposées, les Arabes provoquent, partout où ils s'installent, une évolution accentuée des arts, mais sans en dégager les manifestations de la saveur locale caractéristique appartenant à chaque pays occupé.

Nous avons cité plus haut l'aveu de leur historien Ibn Khaldoun : il définit totalement l'inaptitude personnelle des Arabes à se composer un art sur leur propre fonds.

Pour bien comprendre cette inaptitude il faut rappeler que l'Arabe descendait du *Shasou*, ce pillard du désert, connu depuis l'époque d'Abraham pour rôder dans la presqu'île du Sinaï en quête du butin à faire. A l'état nomade il n'avait ni constitution politique ni constitution religieuse; son culte se résumait à un fétichisme planétaire variant de tribu à tribu; ses mœurs étaient celles de primitifs pillards; en dehors de la famille il ne reconnaissait aucune autorité et sa culture intellectuelle était nulle. Quand parut Mohammed, vingt siècles de brigandage et de vie pastorale le préparaient mal à la vie de relation autrement que pour conquérir et détruire[2]. Si bien que lorsque le succès de ses armes lui constitua un empire, lorsque des villes et des palais remplacèrent les tentes d'autrefois, cette civilisation raffinée, de luxe ostentatoire, de plaisirs matériels, dut recourir le plus souvent aux étrangers. Les khalifes employèrent à l'édification de leurs monuments les artistes et les ouvriers des peuples tour à tour soumis à l'islamisme, et ces artistes marquèrent l'œuvre dont ils étaient chargés de leur empreinte particulière : c'est ainsi que, suivant les pays envisagés, on constate dans les arts musulmans les influences des Alexandrins, des Perses, des Grecs et des Syriens, voire des chrétiens d'Occident. Cela tient à ce que l'Islam subjugua des peuples dont la civilisation était supérieure à la sienne, et n'arriva, partout où il s'installa, qu'à créer une variation spéciale de l'art local à l'usage des musulmans.

En ce qui concerne la musique, les théories grecques servirent de modèle à presque tous les théoriciens arabes : leurs traités se composent principalement des compilations de Pythagore, d'Aristote et d'Aristoxène.

Comme les Grecs, ils prennent les rapports fixes entre la longueur des cordes qui donnent l'octave, la quinte et la quarte, comme point de départ de leur théorie, mathématique et mystique à la fois : c'est d'eux qu'ils apprennent à faire de la musique un art du nombre et à la codifier au moyen de diagrammes, de figures géométriques, de proportions qui rappellent les mensuralistes réduisant la sensation musicale à des évaluations quantitatives.

Des Grecs ils reçoivent les notions des rapports $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{9}{8}$, du λεῖμμα, $\frac{243}{256}$, qui n'est pas un intervalle, mais une différence d'intervalle; du δίεσις, qui est un passage entre deux intervalles définis; du tétrachorde, élément essentiel de la mélodie et de la gamme; des intervalles, dont la nature constitue le genre et dont l'ordre constitue le mode. Ils leur empruntent les règles et le dictionnaire, les systèmes continus ou interrompus, conjoints et disjoints, les circulations, les classifications. Al Farabi et Safi ed Din discutant sur la production du son rappellent Aristote et ses controverses avec les Pythagoriciens, et nous retrouvons chez les auteurs arabes, avec l'abus de la règle et du compas, avec l'enthousiasme dialectique et l'esprit d'analyse poussé aux plus inutiles minuties, toute la théorie grecque, les consonances et les dissonances, le ton entier différence entre la quinte et la quarte, les procédés et les termes mêmes dont se sert Euclide pour ajouter ou retrancher deux intervalles, les rôles assignés à la mèse et aux autres notes, le système parfait, les gammes utiles et les gammes inutiles, toute la théorie du rythme et surtout le principe, essentiel et formel, d'un art musical homophonique.

Mais, il faut bien l'avouer, les théoriciens arabes, préoccupés de l'imitation servile des théoriciens grecs, manquent d'ampleur et de souffle quand ils cherchent à se livrer à des considérations philosophiques sur la musique. A peine se souviennent-ils des successeurs de Platon étudiant les effets moraux des modes. On sent qu'ils remanient des matériaux étrangers, qu'ils se meuvent sur un terrain qui ne leur appartient pas en propre; souvent ils associent des choses contradictoires et semblent ne pas comprendre le fond de la pensée qu'ils traduisent.

Toute la période qui va des premières années de l'Islam au XIIIe siècle est caractérisée par ces deux directives principales : apports persans, théorie grecque.

*
* *

Il est facile de constater que ces deux directives ont persisté pendant toute la période suivante et qu'elles ont survécu en partie jusque chez les musiciens modernes, par la survivance extraordinaire des traditions et le repliement sur lui-même de l'art musical arabe.

Après Safi ed Din, du XIIIe au XVIIe siècle, les écrivains ne sont pas rares, mais leurs ouvrages reproduisent à peu près fidèlement les théories et les

1. Cf. Saladin et Migeon, *Manuel d'art musulman.*
2. A. Gayet, *Trois Étapes d'art en Égypte.*

méthodes de leurs prédécesseurs illustres. Mohamed ben Scerami commente le livre des *Frères de la Pureté;* l'historien Ibn Khaldoun compile les auteurs des siècles précédents; Mohammed ben Habler, en Espagne, traite en chroniqueur de la musique sacrée et de la musique profane; le Persan Mahmoud ben Messoud Chirazi consacre une partie de son grand ouvrage à la musique; Abdel Qader Ibn Ghaïni commente Safi ed Din et publie, dit-on, la musique notée de ses compositions dans un livre depuis longtemps perdu; le Turc Mohammed al Lattaqui précise les influences persanes, et quelques traités anonymes rééditent, parfois sans les comprendre, les écrits des anciens. Il n'y a pas beaucoup à glaner dans ces redites et ces compilations; tout au plus y trouvons-nous confirmation des notions admises par les siècles précédents.

L'échelle diatonique de dix-sept degrés à l'octave, continuée sur le système parfait de deux octaves, est admise désormais sans discussion. Mais, pour faciliter l'exposé de cette échelle et pour échapper à la terminologie prolixe empruntée au nom des cordes et aux ligatures du luth, on imagina de numéroter les 35 sons. Les mêmes numéros se retrouvent sur les diagrammes que la plupart des auteurs donnent de la tablature du luth. On peut donc admettre que la théorie était fixée dès Safi ed Din.

Les 12 *maqamat* ainsi présentées par plusieurs traités, *ochaq, nawa, abouselik, rast, iraq, isfahan, zirafkend, bouzourk, zenkola, râhawi, hosaïni, hedjaz,* n'ont entre elles que des différences insignifiantes, attribuées par les traducteurs à des erreurs de copistes. Elles s'accordent avec les échelles que nous avons données page 2736.

Elles démontrent l'erreur de Kiesewetter, de Villoteau, de Fétis et de leurs compilateurs, prenant pour règle une valeur égale des dix-sept degrés de l'échelle qui aurait divisé le ton en tiers de ton égaux.

Kiesewetter, en effet, partant de cette hypothèse que rien ne justifie et qu'il faut ruiner définitivement, adopte des signes spéciaux pour désigner les deux intervalles égaux, les deux tiers de ton qui s'insèrent entre deux sons. La gamme arabe prend ainsi la physionomie suivante :

1º OCTAVE	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
	DO	do+	do≠	RE	ré+	ré≠	MI	FA	fa+	fa≠	SOL	Sol+	Sol≠	LA	SI	Si+	Si≠
2º OCTAVE	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
	DO	do+	do≠	RE	ré+	ré≠	MI	FA	fa+	fa≠	SOL	Sol+	Sol≠	LA	SI	Si+	Si≠
3º OCTAVE	35	36	37	38	39	40											
	DO	do+	do≠	RE	ré+	ré≠											

et il en déduit que la tablature du luth était la suivante :

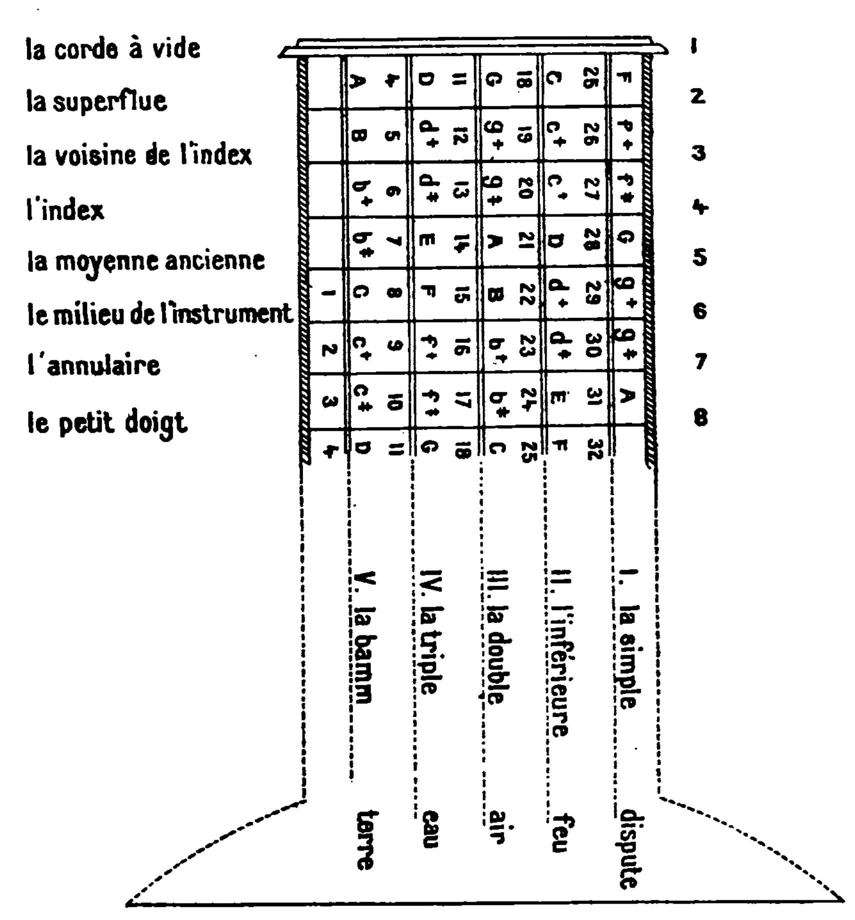


Fig. 428. — Tablature du luth d'après Kiesewetter.

Cette interprétation est absolument erronée : ni Safi ed Din, ni Schirafi, ni Abdelkader, ni l'auteur que Laborde appelle Aboul Vefa et qu'Hammer-Purgstall appelle Ibn al Wefa Dschufdschani, n'autorisaient, par leurs explications cependant fort claires, des tons partagés ainsi en parties égales pas plus dans la pratique du luth que théoriquement[1].

Mahmoud Schirazi donne la recette suivante pour établir le tétrachorde :

1. Kiesewetter ne condamne-t-il pas lui-même son interprétation quand il écrit (p. 30, note ***) à propos de l'intervalle appelé *thanin* et du quart de cet intervalle :

« Ueberhaupt gestch'ich, die ganze Stelle in der Fortsetzung nicht zu verstehen. »

Ligature VIII $= \frac{3}{4}$ de la corde;

Ligature IV $= \frac{8}{9}$;

Ligature VII $=$ IV $\times \frac{8}{9} = \frac{64}{81}$;

Ligature V $=$ VIII $\times \frac{8}{9} = \frac{27}{32}$;

Ligature II $=$ V $\times \frac{8}{9} = \frac{243}{256}$;

Ligature VI $=$ II $\times \frac{3}{4} \times \frac{8}{9} = \frac{6561}{8192}$;

Ligature III $=$ VI $\times \frac{8}{9} = \frac{59049}{65536}$.

De sorte que les huit ligatures se placent successivement de façon à composer les intervalles :

I. Corde à vide		1	.... DO
II.	—	$\frac{243}{256}$	
III.	—	$\frac{59049}{65596}$	
IV.	—	$\frac{8}{9}$	.... RÉ
V.	—	$\frac{27}{32}$	
VI.	—	$\frac{6561}{8192}$	
VII.	—	$\frac{64}{81}$	.... MI
VIII.	—	$\frac{3}{4}$	.... FA

Il faudrait singulièrement torturer les chiffres pour trouver ici une division en parties égales du ton, quand apparaît au contraire uniquement la succession des limma et des comma.

Quant à Abdel Qader ben Ghaini, voici comment il nous apprend à diviser l'octave :

XVIII $= \frac{1}{2}$ XI $= \frac{2}{3}$ VIII $= \frac{3}{4}$ IV $= \frac{8}{9}$

XV $= \frac{4}{3} \times$ VIII $= \frac{16}{9}$ VII $= \frac{8}{9} \times$ IV $= \frac{64}{81}$

V $= \frac{9}{8} \times$ VIII $= \frac{27}{32}$ XIV $= \frac{3}{4} \times$ VII $= \frac{18}{27}$

II $= \frac{9}{8} \times$ V $= \frac{243}{256}$

XII $= \frac{2}{3} \times$ II $= \frac{128}{81}$

IX $= \frac{3}{4} \times$ II $= \frac{729}{1\,024}$

XVI $= \frac{3}{4} \times$ IX $= \frac{2\,187}{4\,095}$

VI $= \frac{3}{2} \times$ XVI $= \frac{6\,561}{8\,192}$

III $= \frac{9}{8} \times$ VI $= \frac{59\,049}{65\,536}$

X $= \frac{3}{4} \times$ III $= \frac{177\,147}{262\,144}$

XVII $= \frac{3}{4} \times$ X $= \frac{531\,441}{1\,048\,576}$

XIII $= \frac{3}{4} \times$ XI $= \frac{19\,683}{32\,788}$

Il en résulte que les 17 intervalles de sa gamme sont disposés de façon à être successivement séparés par un limma et un comma. Et voici la succession ainsi obtenue.

I.	Corde à vide.
II.	$\frac{243}{256}$
III.	$\frac{59\,049}{65\,596}$
IV.	$\frac{8}{9}$
V.	$\frac{27}{32}$
VI.	$\frac{6\,561}{8\,912}$
VII.	$\frac{64}{81}$
VIII.	$\frac{3}{4}$
IX.	$\frac{729}{1024}$
X.	$\frac{177\,147}{262\,144}$
XI.	$\frac{2}{3}$
XII.	$\frac{81}{128}$
XIII.	$\frac{19\,68}{32\,788}$
XIV.	$\frac{18}{27}$
XV.	$\frac{9}{16}$
XVI.	$\frac{2\,187}{4\,096}$
XVII.	$\frac{531\,441}{1\,048\,576}$
XVIII.	$\frac{1}{2}$

Il n'y a donc pour les 18 tiers de ton de Villoteau, les 15 tiers de ton de Fétis, ni l'ombre d'un témoignage historique ni l'excuse d'une erreur d'interprétation. Comme l'avaient fait leurs prédécesseurs, les théoriciens arabes du XIV[e] et du XVI[e] siècle affirment la permanence des gammes dans la composition desquelles ne sont jamais entrés les tiers de ton égaux. Sans doute, avec la formation de Villoteau on obtenait deux octaves pareilles et on pouvait transposer les modes sur telle ou telle tonique. Ces avantages ne paraissent pas avoir tenté les musiciens arabes; ils s'en sont tenus aux gammes dont nous avons montré la formation et ont méconnu toute sorte de gammes tempérées.

A ce moment, les dix-sept degrés de la gamme arabe portaient des noms empruntés aux noms des modes. Si nous représentons ces degrés par la notation que nous avons adoptée, on avait l'échelle suivante :



Dans cette nomenclature figurent des noms persans adoptés autrefois et des noms nouvellement cités : tels sont *yekkah, doukah, sihkah, tcharkah*, qui signifient 1re, 2e, 3e et 4e place. Certaines notes sont exprimées par le mot *nim* précédant un mot comme *bayati, 'hocad, mahour*, qui appartenait à l'octave supérieure, comme on le verra dans la gamme arabe moderne.

Il aurait été intéressant de savoir quelle liaison existait entre certains de ces sons et les modes mélodiques qui portaient les mêmes noms, d'autant que la première place de *yekkah* est donnée à l'*ut*, tandis que les 2e, 3e et 4e sont attribuées au *sol*, au *la* et au *si*♭. Nous manquons de données pour pénétrer ce fait. Cependant Land[1] le rapproche du passage suivant d'un des auteurs anonymes de Villoteau :

« La base du chant naturel est composée de huit sons mélodieux qui sortent naturellement du gosier et dont le premier est dans un rapport direct avec le dernier; aucun autre que ceux-là ne peut être produit naturellement par la voix. On les nomme la circulation (gamme) propre du *rast*. Ils ont été appelés ainsi parce que *rast* en persan signifie *droit*. »

Considérant que la tierce et la septième diminuées rapprochent la gamme du *rast* de la gamme naturelle, tandis que celle d'*ochaq* est diatonique et doit à cette propriété le rang de normale qu'on lui a déféré plus tard au détriment du *rast*, comparant la série complète rapportée par Villoteau (*yekkah* ou *rast* 1er, *doukah* 2e, *sikkah* 3e, *tcharkah* 4e, *penjkah* 5e, *chechakah* 6e ou *hoçaini, hefskah* 7e), Land conclut à nouveau :

« Tout conspire à nous persuader que bien avant Cafiio'ddir il y avait une gamme diatonique persane considérée comme normale, commençant par la tonique propre, ayant l'intervalle de séparation au milieu et les deux tétrachordes construits sur le même plan, à la tierce plus naturelle que le diton. Enfin le mode type, à l'origine de l'étude théorique des *makamat*, était tout simplement notre gamme majeure; c'est elle qu'on entendait par *rast* ou le mode droit. »

Cette tradition se serait perdue avant le XIIIe siècle sous l'influence de la pratique du luth, qui demandait des tétrachordes liés au bas de l'échelle : l'*ut* qui était auparavant l'octave inférieure de la quinte ou *pendjkah* (5e), prit la place de tonique et de premier degré, sans qu'on songeât à transposer les autres noms ou ce qu'il en restait aux *ré, mi, fa*. Cela expliquerait les noms attribués aux notes dans l'échelle ci-dessus.

Les instruments.

Nous avons vu (page 2699) qu'Al Farabi parle d'instruments de mélodie parfaite et d'autres de mélodie imparfaite.

« Il en est comme des cithares et comme des trompettes; il y en a beaucoup dans la catégorie de flûtes. Les instruments à cordes se distinguent par leurs sons et la catégorie des poésies qu'ils accompagnent. Il y en a pour la guerre et les combats, pour les danses, les mariages, les réunions joyeuses et les chants d'amour. »

L'orchestrographie de la période que nous venons d'étudier est aussi mal définie.

Le *luth* de Safi ed Din porte cinq cordes : celle d'en haut est la plus grave, et les quatre suivantes sont : la troisième, la seconde, l'inférieure et l'aiguë. Elles ont entre elles cette relation que la totalité de chacune d'elles rend le même son que les $\frac{5}{4}$ de celle qui est située au-dessous, la troisième vaut les $\frac{3}{4}$ de la grave et ainsi de suite. Le système parfait est compris entre l'extrémité grave de la corde du haut et l'avant-dernière touche de la corde du bas.

Al Farabi parle d'un luth à quatre cordes à quatre ou à sept touches. Il cite même un luth à dix touches qui auraient été disposées ainsi :

a — corde entière,
b — externe de l'index,
c — externe de l'index,
d — externe de l'index relative à la moyenne persane,
e — externe de l'index relative à la moyenne de Zalzal,
f — l'index,
g — externe de la moyenne,
h — moyenne persane,
i — moyenne de Zalzal,
k — l'annulaire,
l — le petit doigt.

Dans cette disposition on trouve un intervalle résonnant entre *a* — *h*, *b* — *g*, *g* — *l*. La ligature *d* est au milieu entre *a* et la moyenne persane, *e* au milieu de *a* — *i*, *c* au milieu de *a* — *f*, *h* au milieu de *f* — *k*. Mais la plupart des théoriciens, Safi ed Din en tête, ne s'occupent que de luth à sept touches.

On peut retenir ici que Safi ed Din parle d'un plectre *midsr'ab*, ce qui, rapproché d'un passage d'Al-Khowarazmi, indiquerait qu'il y avait deux manières de pincer les cordes, le plectre et les doigts.

Pour étudier le luth il recommande de commencer à s'exercer à frapper une seule corde laissée libre jusqu'à ce que la main ait acquis l'habitude de passer d'une corde libre à une autre. En frappant on prononce de suite *tana tana*, et à chaque coup que la langue donne contre le palais pour prononcer l'*n*, on fait correspondre un coup du plectre. Le plectre descend pendant qu'on dit *na*, et effectue une sorte de mouvement circulaire que l'on arrive à rendre régulier. Mais si l'on veut descendre ainsi sur chaque syllabe *na*, on est forcé de remonter avec une grande rapidité; car il faut se réserver le temps de descendre. Et comme il est essentiel, pour le commençant, de bien faire cette répartition du temps, mieux vaut pour lui employer tout le temps *ta* à descendre et tout le temps *na* à remonter.

Le luth est l'instrument par excellence, celui des artistes et des raffinés; il domine la musique instrumentale pendant toute la période que nous venons d'étudier.

Le luth primitif, si l'on en croit certaines figures, avait des cordes qui partaient d'un point d'assemblage situé au-dessus du sillet, et allaient s'attacher au bas de l'instrument, au *mocht*. Mais cette disposition a dû être abandonnée de bonne heure pour en venir au parallélisme des cordes.

D'autres instruments sont assurément en usage.

Al Farabi a parlé du *luth*, du *tanbour de Bagdad*, du *tanbour de Khorassan*, des flûtes ouvertes simples ou doubles et des flûtes à anche, du *rabab*, du *m'azaf*, du *çandj*.

Ces instruments ont dû être employés assez longtemps.

1. *Loco cit.*, p. 74.

Nous allons les retrouver, avec des variantes, dans l'Espagne musulmane; et comme, en pays d'Islam, la tradition crée une véritable continuité de coutumes entre les siècles les plus éloignés, nous les rencontrerons, plus faciles à reconnaître, chez les Arabes modernes.

CHAPITRE IV

A TRAVERS L'ESPAGNE MUSULMANE

Etant donné la facilité avec laquelle l'art arabe reçoit les influences du milieu où il fleurit sans formelles réactions personnelles, on peut se demander si la tradition ne faiblit pas par moments et si la gamme arabe resta toujours et partout celle que nous avons déterminée d'après les documents aujourd'hui connus.

Ainsi les musiciens arabes d'Espagne se trouvèrent en contact pendant des siècles avec la musique occidentale. On pourrait donc penser que les tendances déjà si marquées et bientôt fortement établies vers une gamme tempérée ont pu contribuer à modifier les échelles auxquelles restaient fidèles, de leur côté, les artistes de Bagdad et de Damas.

Voici d'ailleurs qui donnerait de l'intérêt à cette hypothèse.

Dans son *Viaje literario à las Iglesias de España*, Fr. Jayme Villanueva[1] donne des extraits d'un *Art de jouer du luth* dû à un anonyme du xve siècle, renommé, dit-on, parmi les Arabes d'Espagne, dont le manuscrit était au couvent des R. P. capucins de Gérone.

Le manuscrit s'intitule :

Sequitur ars de pulsatione lambuti et aliorum similium instrumentorum, inventa a Fulan Mauro regni Grenadæ.

« L'auteur s'étonne d'abord que les « dons du Saint-Esprit aient été accordés aux infidèles eux-mêmes », au point qu'un certain Fulan, Maure du royaume de Grenade, célèbre parmi les cithariste espagnols de l'Espagne, ait pu découvrir *per pulsatus spiritus scientiæ* l'art à donner à ceux qui aiment jouer du luth, cithare, viole et autres instruments semblables. Il explique ensuite que les Arabes indiquent les notes par les lettres de leur alphabet, et que tout point qui est *sine positione alicuis digitorum in grupis*, ce qui veut dire qui se joue sur les cordes sans le secours des doigts, est marqué *Alif.*

Puis il donne la tablature dans les termes suivants :

« Primus grupus post Alif in ipso instrumento est semythonium.

« Secundus grupus respondet ipsi Alif per thonum.

« Tercius grupus in instrumento respondet ipsi Alif cum thono et semythono.

« Quartus grupus debet correspondere ipsi Alif per duos thonos.

« Quintus grupus respondet ipsi Alif per duos thonos cum semythono, et sic faciunt *dyathesaron.*

« Sextus grupus distat ab Alif et sic faciunt trithonum.

« Septimus grupus respondet ipsi Alif per tres thonos cum uno semythono et faciunt *dyapentum.* »

1. Cité par Mitjana dans l'*Orientalisme musical*, in *Monde Oriental*, 1906.

S'il faut en croire Michael de Castellanos, le moine qui transcrit ainsi la théorie du luth du Maure son contemporain en l'an 1496, les musiciens arabes de son temps auraient singulièrement altéré les traditions anciennes et auraient pratiqué une gamme tempérée indiscutable, toute différente des gammes de Mahmoud Schirazi (xive siècle) et d'Abdel Qader ben Ghaïni (xve siècle).

Cette opinion est celle de plusieurs auteurs espagnols.

Soriano Fuertès[2], après avoir donné une traduction très défectueuse du manuscrit d'Al Farabi de l'Escurial, consacre un chapitre à prouver que les Arabes perfectionnèrent leur système musical par celui des Espagnols en suivant un chemin entièrement opposé à celui des musiciens grecs. Les Arabes de la péninsule, selon cet auteur, auraient adopté les modes que les chrétiens pratiquaient dans le chant religieux dès les premiers temps de leur domination en Espagne.

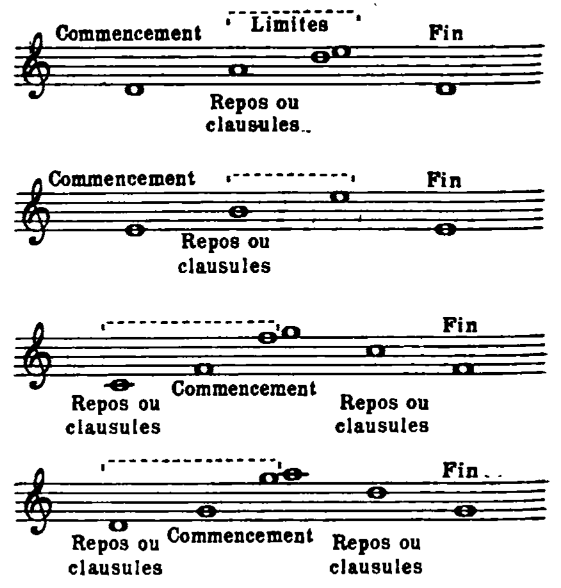
« Le *rast* allait de la corde *Alif* à la corde *Dal* ou *He* seconde; il avait son commencement et sa fin à la corde *Dal* première ou grave, et ses repos ou clausules en la corde *Alif* première ou seconde.

« Le *irak* avait ses limites de la corde *Be* grave à la corde *He* aiguë; son commencement et sa fin étaient à la corde *He* grave; ses repos ou clausules à la corde *Be* grave ou aiguë.

« Le *zirafkend* s'étendait de la corde *Gim* première à la corde *Wan* seconde et parfois montait en second lieu à *Zaïn;* son commencement et sa fin étaient à la corde *Wan* première; ses clausules et repos au *Gim* grave ou aigu, ou encore en sa 3e majeure ou sa 5e.

« L'*isfahan* avait ses limites de la corde *Dal* première à la *Zaïn* seconde et quelquefois au troisième *Alif.* Son commencement et sa fin étaient en la corde *Zaïn* grave, ses repos aux cordes *Dal* graves et aiguës.

Les définitions des quatre modes principaux devraient se traduire :



Il y a un désaccord flagrant entre de telles bases des modes et les indications détaillées données plus haut au moyen de témoignages précis, et il en faut

2. *Musica Arabe-Española*, Barcelone, 1853.

déduire que, ou bien les auteurs espagnols ont mal lu les théoriciens arabes, ou bien leur désir de flatter l'amour-propre national, en essayant de prouver que les Arabes leur ont emprunté leurs modes, les a poussés à des exposés tendancieux[1].

Nous pencherions volontiers pour la dernière hypothèse, car elle paraît appuyée par d'autres affirmations singulières et infondées des auteurs espagnols.

Après avoir affirmé que les Arabes ont pris les modes liturgiques chrétiens pour former leurs douze modes principaux et les six modes dérivés ou mixtes, Soriano Fuertès est aussi catégorique en ce qui concerne « les consonances constitutives du mode majeur et du mode mineur que Al Farabi exprime avec les nombres proportionnels 6, 5, 4 et 15, 12, 10, les trois premiers représentant la consonance *sol, mi, do,* particulière au mode majeur, et la seconde la consonance *si, sol, mi,* particulière au mode mineur ». Pour lui il en « résulte clairement » que tout cela est déduit du système de saint Isidore, et que « par conséquent Al Farabi a emprunté ses principes aux Espagnols, et non aux Grecs ».

Sur cette pente notre auteur ne sait plus s'arrêter. De ce que les Lusitaniens et les Gallegos notaient leurs mélodies sur une portée de onze lignes et marquaient des points sur les lignes s'il s'agissait de musique pour instruments à cordes, dans les interlignes pour les instruments à vent, il déduit que les Grecs avaient reçu ce système de notation des Espagnols à l'époque où les empereurs de Byzance étaient les maîtres de l'Andalousie, bien avant la domination musulmane. Ne pouvant pas établir que les Arabes aient emprunté leur notation aux Grecs avant la conquête de l'Espagne, ou qu'ils ne s'en soient servis qu'après cette conquête, Soriano Fuertès n'en affirme pas moins que les Arabes d'Espagne annotèrent leur musique au moyen de signes placés dans les sept espaces que présentent huit lignes horizontales, « système dont les premiers inventeurs furent les Espagnols ». Les notes étaient représentées par les sept premières lettres de l'alphabet, et sept couleurs indiquaient la plus ou moins grande durée des notes, « c'est-à-dire avaient entre elles le même effet que, chez nous, les sept premières figures musicales... La couleur jaune posée au commencement de l'une quelconque des huit lignes signifiait que l'espace immédiatement supérieur était le signe *Dal;* la couleur incarnat était pour le signe *Alif* aigu. En plus des sept couleurs qui signifiaient la valeur fixe des sons, ils avaient certains signes pour indiquer leur durée arbitraire, bien que les notes dussent s'exécuter rapidement comme nous le faisons pour les groupes de deux, trois ou plusieurs notes d'ornement appelées communément appogiatures. Ces sons, s'ils étaient de mouvement ascendant ou descendant, se notaient régulièrement par une virgule qui traversait les blancs ou espaces particuliers des signes indiquant les divers intervalles. »

Après ces déclarations, qui n'ont aucun fondement historique et ne concordent même pas entre elles[2], Soriano Fuertès trouve clair et manifeste que les « Arabes de la Péninsule pratiquèrent l'harmonie simultanée d'une tout autre manière que les Arabes d'Orient, parce que ces derniers, selon l'auteur de l'*Essai sur la musique,* ne la pratiquaient pas à la manière des Savoyards, c'est-à-dire toujours fidèles à la consonance de la tonique de leurs chansons et mélodies ».

On ne peut accorder aucune créance à ces affirmations.

Les Arabes n'empruntèrent aux Espagnols aucun système de notation musicale, pour la bonne raison qu'ils n'eurent jamais de séméiographie : les différents manuscrits d'Al Farabi sont muets sur ce point, et les traités théoriques qui datent d'avant ou d'après, abondamment prolixes sur une infinité de détails souvent inutiles, n'auraient pas manqué de fixer ce point intéressant de l'histoire de leur art musical.

En ce qui concerne les modes empruntés aux Espagnols, les écrits arabes dont nous avons apporté les témoignages catégoriques montrent que la théorie de la musique, des intervalles et des modes s'est formée de toutes pièces en Orient sous les influences grecques et persanes. Cette théorie a pénétré en Espagne en passant par le Maghreb, s'y est conservée pendant plusieurs siècles malgré les contacts et les voisinages, et quand les Arabes ont été chassés de la Péninsule, ils ont rapporté dans le Maghreb leur art musical à peu près intact, et nulle part, dans les écrits des XIV[e] et XV[e] siècles qui, s'il en eût été autrement, auraient noté ces transformations importantes, nulle part n'est altérée la tradition ancienne, restée caractéristique de l'art musical musulman.

Ici il faut admirer la solidité particulière, d'ailleurs propre à l'Islam, de cette tradition. Car, si elle eut à lutter contre le milieu, en Espagne notamment et pendant six siècles, elle eut à lutter aussi contre les anathèmes des puritains musulmans, qui reprirent des discussions périmées et disputèrent pendant longtemps pour savoir si l'usage de la musique était permis ou non.

Mohammed ed Salahi, Arabe d'Espagne, écrit au XIII[e] siècle un grand ouvrage ayant pour titre[3] : *Opus de licito musicorum instrumentorum usu, musices censura et apologia inscriptum,* etc. Il s'y fait l'écho des opinions anciennes, invoque des textes nombreux, résume la controverse, et finalement plaide en faveur de la musique, qui, si elle pouvait être l'objet de la réprobation divine, ne « devrait pas être employée pour réciter le Koran, pour faire l'appel à la prière et pour célébrer les louanges de Dieu, comme il est d'ancien usage de le faire ».

Ces discussions théologiques n'auraient pas d'intérêt pour nous si elles ne nous apportaient des renseignements sur certaines particularités de l'art musical arabe et de sa pratique dans la péninsule ibérique.

Ainsi il importe de recueillir tout un passage du Cheikh Mohamoud Ibrahim Axalehi dans lequel, pour mettre d'accord ses contemporains sur les instruments permis ou défendus, cet auteur énumère les instruments en usage dans l'Espagne musulmane.

« Comme la musique et les instruments sont œuvre de la joie et du plaisir du cœur, et cela se manifeste généralement pour les noces, festins et séances

1. D'autres erreurs non moins considérables ont été soutenues, notamment par Viardot (*Essai sur l'histoire des Arabes et des Maures d'Espagne,* Paris, 1832, t. II), qui va jusqu'à prétendre que les Arabes, non seulement avaient une notation musicale, mais qu'ils ont inventé la nôtre.

2. S. F. parle de sept premières lettres de l'alphabet arabe comme servant à la notion et donne lui-même, au lieu de la série *alif, ba, ta, tza, djin, ha, kha,* la série *alif, ba, djim, dal, he, wan, zain,* qui est la série de Safi ed Din.

3. Cf. Casiri in *Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialensis,* t. I, p. 527.

de danses, je dis que, depuis les temps les plus reculés, les Arabes se sont servis dans leurs fêtes de mariage et de fiançailles du *Dufe*, que plus tard on admit à ces cérémonies le *Guirbal* pour accompagner le *Dufe*, et, chez les grands seigneurs, le *Darbet* ou *Darbit*. Il est vrai que l'Iman Abou Abdallah Al Mejari, dans son « Traité du chant avec instruments », dit qu'il n'en est pas de plus propres aux noces que le *Dufe* et le *Guirbal* accompagné du battement des mains par les femmes, parce que cette musique échauffe et réjouit les têtes, sans que les invités s'aperçoivent de leurs libations, ajoutant que dans les premiers festins du genre humain il ne devait pas y avoir d'autres instruments : mais cela est d'autorité et de rigueur bien grandes, parce que, dans de tels cas, sont très licites le *tanbour de Cufa*, le *Mizamir*, le *Luth*, le *Miazef*, le *Darbit*, le *tanbour de Téorbe* et la *Kithare* ainsi que beaucoup d'autres instruments à cordes qui font les délices des soirées dansantes.

« Les instruments que, de bonne foi, je condamne pour de telles fêtes, d'accord avec les rigoristes, sont le *Mizhar* et le *Kebar*, comme aussi le *Gabul*, le *Xahin* et le *Casib*, parce que le Cadi Abou Bekker ben Al Arabi disait d'eux qu'ils conviennent mieux pour la guerre, pour animer le combat, que pour les festins. A plus forte raison est-il de la plus grande dépravation d'user de ces instruments dans la mosquée et les saints pèlerinages, comme le disait l'Iman Abou : « Ils parcourent la terre dans leurs « pérégrinations en jouant *Tabals*, *Xahiks* et *Doulzaï-* « *nas*, sans respecter les alentours de la maison de « Dieu, et jusque dans la Kaaba, et le Zemzem et le « Trone résonnent de leur musique profane. » Le cadi Abou Taieb Allabar rapporte que Xafey était tellement incommodé par le *Tof-Tof* joué avec le *Kasib* ou *Doulzaine* qu'il se mettait de mauvaise humeur et ne pouvait méditer le Koran. A ce sujet, el Tortosi raconte ce propos de lui : « Le prophète Maho- « met serait né dans une autre terre si, de son temps, « on avait joué du *Tof-Tof* avec *Doulzaïne*. » Mais tout cela ne prouve rien, parce que Aben Cahena, dans son « Explication du délit », assure qu'il est aussi louable et honnête de jouer du *Tof-Tof, Kasib, Xahih*, qu'il est licite de jouer du *Duf* et du *Guirbal;* et du *Buque*, il dit qu'on ne peut en prohiber l'usage dans les « Walimas » ou fêtes nuptiales, parce que c'est une décision d'Aben Wahib que dans les grands festins résonnent non seulement les *Bogues* et le *Karib*, mais aussi les *Camretes*[1]. »

Al Mezari, avec d'autres savants, en vint à réprouver le chant accompagné d'instruments à cordes, c'est-à-dire le *Luth* et la *Kitare*. Mais notre auteur se met d'accord avec tous les cas qui sont rapportés dans le livre *Abeb Al Coda Walhakem* de Mohammed ben Abdallah Kam concernant cette prohibition, en disant que, dans de tels cas, le chant avec l'harmonie simultanée desdits instruments n'est pas défendu si ce n'est pour des chants lascifs, pour des chansons obscènes qui se chantaient ainsi et qui enlèvent à la musique son honnêteté et son innocence; et ce n'est pas parce que certains abusent d'une chose qu'il faille réprouver l'application décente et bonne de cette même chose : il en est de cette musique comme des festins, que l'on peut défendre bien qu'on réprouve en eux le désordre et l'ivresse.

Cette opinion est aussi celle qui se lit dans le *Livre des plaisirs du Chant et de la Musique*, écrit par Aben Al Arabi.

« En ce qui concerne le *Xabeba* et le *Sofar Array*, les savants sont en désaccord sur le point de savoir si leur usage est licite; ils se fondent sur une tradition d'Abou Daoud. Celui-ci conte qu'Aben Omar, entendant une soirée dansante où étaient joués ces instruments, se boucha les oreilles et s'en alla par un autre chemin en demandant à Wofé, qui était avec lui : « Entend-on encore? — On n'entend plus rien, » lui fut-il répondu. Alors il se déboucha les oreilles en disant : « Je sais que dans pareille circonstance notre législateur fit la même chose en ma présence. » Les savants conviennent que l'instrument entendu par Aben Omar était le *Sofar Array* ou sifflet de berger, instrument aigu et criard capable de blesser les oreilles les plus frustes. De cette histoire est née l'incertitude en ce qui concerne l'usage de la *Xabeba*, qui est une espèce d'instrument semblable au *Sofar Array* ou, tout au moins, à la *Kaçiba Array*. Mais cela ne paraît pas très certain, parce que Al Arabi rapporte que le sage Al Faki lui raconta s'être trouvé à Médina de Fez dans une fête de mariage avec beaucoup de notables du pays, et que la coutume des soirées dansantes était de se servir du *Doufe*, du *Guirbal*, de la *Xabeba*, etc. « Je demandai à un des invités si le *Xabeba* était le même instrument que la *Kaçiba Array*. Il me répondit que oui, ajoutant que l'histoire d'Aben Omar n'indiquait pas la défense de cet instrument commun parmi eux, et que nous autres, en Andalousie, nous ne l'avions pas bien compris, puisque nous confondions la *Kaçiba Array* avec le *Sofar Array*.

« Beaucoup de rigoristes s'alarment seulement à entendre prononcer le nom de certains instruments, par exemple *Douf*, sans considérer que le *Douf* de notre époque est proprement le *Guirbal* que nous appelons par ici *Al Ataram*, qui a la peau bien étirée et ses cordes dans le dos.

« Le *Kebar* est une espèce d'*Atabal :* il en est de même de l'*Asaf*.

« Le *Mizhar* est comme un *luth*. Amroel Kis fait mention de cet instrument. « Ils haussaient la voix avec le *Mizhar* accordé en quintes. »

Abou Saïd el Nisaburi dit que les anciens Arabes ne connaissaient pas d'autre instrument que le *luth* et que c'est au son de cet instrument qu'avaient lieu les réjouissances nocturnes autour des feux de joie allumés le long des routes en signe d'offre d'hospitalité. D'autres disent que le *mizhar* était un instrument creux à la manière du *luth* avec cinq cordes et

1. Ces prohibitions de certains instruments se retrouvent en pays d'Islam.

Dans le livre *Les Statuts gouvernementaux* ou *Règles du droit public et administratif* de Abou'l Hassan'Ali ben Mohamed ben Habil El Mawerdi qui mourut en 450 H. (1058 J.-C.) à Bagdad en laissant, entre autres ouvrages, des manuels représentant les doctrines de chacune des quatre Ecoles orthodoxes, on lit au chap. XX (Du maintien de bon ordre : fonction du *mohtesib*) :

« L'usage public d'instruments de jeu ou de musique prohibés nécessite l'intervention du *mohtesib* qui les fait démonter de manière qu'ils ne restent plus qu'à l'état de morceaux de bois et qu'ils perdent leur qualité d'instruments et qui en punit l'usage fait en public. Il ne les fait pas briser si le bois dont ils sont faits peut servir à un autre usage... Le *mohtesib* qui entend les sons tirés d'instruments de musique d'un usage blâmable, exprime du dehors sa réprobation aux habitants qui se sont fait ainsi entendre, mais sans pénétrer dans la demeure : car c'est aux manifestations extérieures que va sa réprobation, et il n'a pas, en dehors de cela, à rechercher ce qu'il y a au fond. »

El Mâwerdi ne donne pas d'indication sur les instruments qui étaient défendus.

qu'il fut inventé par un paysan du Yemen et employé quand ceux de la tribu des Koreïchites se réunissaient pour certaines solennités. C'est de là que viendrait l'antique dicton : « La nuit, à la lueur de la lune, la troupe de joyeux compagnons déclare ses désirs en d'amoureuses chansons aux sons du *mizhar*. »

« Le *luth* est un instrument célèbre : aussi les œuvres des poètes sont-elles pleines d'allusions à son sujet. L'un d'eux, parlant du *luth*, dit : « Il parle au cœur comme s'il avait la parole, et il exprime ses sentiments mieux que la plume dans la main de l'amoureux. »

« Le *rabab* ou violon est un instrument très connu et commun. Certains l'estiment autant que le luth.

« L'Andalou Abou Beker Yahya ben Hudeil le célèbre dans ses poésies comme très propre à exprimer les sentiments d'amour et aussi toutes les passions.

« Le *kiren* est un instrument creux avec beaucoup de cordes, et Harbei ajoute que son harmonie est sinon supérieure, au moins égale à celle du *luth*. On l'appelle *kiren*, parce qu'on l'appuie sur la poitrine pour en jouer. Amrol Kis et d'autres anciens poètes en font mention, et il fut un temps où on prisait fort l'harmonie kirenienne.

« Le *zanga* est aussi un instrument à plusieurs cordes d'origine chrétienne ou romano-grecque. Les poètes en parlent beaucoup dans leurs oraisons funèbres et lamentations. Bien que certains de nos savants assurent qu'il fut emprunté aux chrétiens, d'autres le tiennent pour une invention bien à nous, due à la tribu arabe de Zanga, d'où est venu le nom de *zanogia* ou *zanga*.

« La *kithare* ou *guitare* est un instrument très célèbre. Abou Beker el Tortosi dit qu'elle a cinq cordes doubles et que son harmonie est comparable à celle du *luth*, et pour cela qu'elle est un des meilleurs instruments. Certains la considèrent comme empruntée aux chrétiens. Mais nos poètes en font souvent mention; pour cela et parce que son vrai nom en arabe est *miurabi*, on la doit estimer comme instrument national.

« Le *miazaf* et l'*azaf* sont des instruments à cordes. Ils plaisent tellement et ils sont si anciens qu'on s'en servait déjà du temps de notre Prophète dans les festins et les jeux. Certains croient que c'est là un seul et même instrument. Ils se trompent. Le premier équivaut à la *bandurria*, le second à la *sonora*.

« Le *mizamir* ou psalterion est un instrument à cordes très ancien chez nous. Certains le confondent avec le *mizamar* ou *ney*. Aben Roumi dit de cet instrument qu'il est vulgaire et propre aux fous qui font des gestes ridicules en jouant et dansant lourdement au son de ces petits coups répétés accompagnés par le *kaçiba* ou la flûte.

« Pour prouver que le *mixamir* n'est pas le *mizmar* ou *ney* des enfants de la rue, il suffit de citer ces vers du poète Abi Moussa : « Combien le *mizamir* de David est-il loin du *Mizmar* que jouent les enfants de Coba ou les mauvaises femmes! »

« Le *bogue* est un instrument aflûté dans lequel on souffle pour qu'il résonne; il a été emprunté à l'orchestre des soirées dansantes des chrétiens, selon l'avis de Zubeid et de Gehnari; ces derniers ajoutent que le nom de cet instrument doit être attribué à la langue de ces derniers, parce qu'ils appellent la voix *voce* et que de là est venu *Al boce* ou *Al boke* pour exprimer qu'il imite la voix humaine. Les musiques chrétiennes se composent de *bogues;* on s'en sert aussi pour animer les batailles. Un poète a dit d'un couard : « Il ne fut pas tué, parce qu'il se tint derrière ceux qui jouent du *bogue*. »

« Les *Saficos* sont des instruments, l'un à vent, l'autre à cordes, empruntés également aux chrétiens. Ceux de la secte de Safei disent qu'il n'est pas permis de jouer des *saficos* accompagnés des *kubas* parce que ce sont des instruments de dissolus et pour cela interdits comme le vin. Mais cela n'est pas fondé.

« Le *kuba* est une espèce de *tabal* de forme resserrée vers le milieu et élargie aux extrémités. On le joue des deux côtés.

« Le *tabal* est bien connu. Il en est de même de celui qui a des cordes et est appelé *tanbour de Kufa*. Egalement du *kuzo* selon Gehnari; selon Awi, c'est un instrument particulier aux gens de l'Yemen et que certains, d'ailleurs sans fondement, appellent *Barbet*. *Barbet* ou *barbit* est un nom barbare ou persan que, selon Zubeid, on donne au luth. Harvei dit que c'est un nom grec qui signifie *luth*, et cela est vrai.

« Le *cadhiba* ou flûte est de deux sortes principales : l'une est le roseau syrien, l'autre la *kerma*. Elles diffèrent en leur coupe et leur perce.

« Le *axahin* est un instrument simple, très agréable, que mentionne Abou Chamid : il est assez rare.

« Le *tanbour* est un instrument de peau et cordes : ces dernières émettent un son quand est frappée la peau. Suivant Mezari, son nom est barbare ou persan. En somme il semble être le même que le *ayre*.

« La *kinora* est un instrument si délicieux que Abou Oweid dans ses « Traditions » dit qu'il a été inspiré par Dieu au genre humain pour son divertissement et pour le soulagement de son âme. Pour cela il sert seul aux concerts. Il dit aussi que cet instrument est une espèce de *ayre* qui s'accompagne avec la *duf* et la flûte; il ajoute que le *safico* à vent est le même instrument que celui appelé *sirren* par les Arabes. Mezari confirme cette opinion.

« Le *sofar* est, selon Zubeidi, un instrument très vulgaire et quasi le même que le *honat*.

« Le *xabeba* est une flûte rustique qu'accompagne d'ordinaire le *duf* de peau ou *pandero*.

« Le *kinora*, le *autaba*, le *doubet* et le *mizhar*, selon Alarivi, sont un même instrument avec quatre noms différents, et celui-ci est le luth. Cet auteur ajoute que l'unique nom arabe du luth était *mizhar*. »

⁂

Il ne faut pas s'arrêter à la confusion de ce document. Mais on peut dégager de sa nomenclature touffue une liste des instruments en usage chez les Arabes d'Espagne et, par une extension qui n'a rien d'illogique, chez les musulmans des XIVe et XVe siècles.

Nous la dressons en réunissant les diverses appellations rencontrées chez les auteurs connus pour le même instrument et en indiquant qu'elle représente tout ce qui est connu et mentionné, en fait d'instruments usités chez les Arabes, par les documents actuellement découverts.

INSTRUMENTS DE PERCUSSION

Adufe, Doff, Deff, Doufouf, Sindef, Chendef.
Guirbal, Girbal, Kerbal.
Tunbour de *Kufa* (*tabal* muni de cordes sous la peau).
Kebar, espèces de *tabal.*
Tabal, Touboul.
Taf-taf.
Kuzo, espèce de *tabal.*

Axahim.
Ayre, Dayre.
Asaf, ou *Afsuf.*
Tar.
Req.
Bandyr.
Dem-dem.
Dschiladschel, Tchenaschel.

INSTRUMENTS A CORDES

A'oud, luth.
Barbet, Barbit, Barbath, Barbud.
Mizamar, Mizmar, Mizamir.
Miazef, Ma'azif, Mi'zafa.
Kithara, Kouitra, Çitar.
Mizhar, autre appellation du *Luth.*
Rabab, Rebeb.
Kiren.
Zanga.
Miurabi, autre appellation de la *Kithara.*
Djank, Çandj, Tschenk.
Kanoun.
Santir.
Safik à cordes.
Kinora, Kinyra, Kennir, Kessir, Kissar.
Tanbur.
Moughni.
Kemandjeh.
Kuffir.

INSTRUMENTS A VENT

Buka (trompette), *Embuka.*
Xabeba, flûte, *Chabbabeh, Schebabet.*
Safar Array, Saffara, Souffara.
Kaçiba Array, autre nom de la *Xabeba.*
Al Bogue, Bok.
Safik à vent..
Kadiba, Kadhib.
Kerma.
Safar.
Hunat, autre appellation du *Sofar.*
Nay.
Donaij.
Sourna, Sournaij, Souray, Zonana.
Eraqyeh, Irakqyeh, Eragyeh,
Zanir.
Nefyr.

INSTRUMENTS INDÉTERMINÉS

Xahin.
Kasib.
Kamrete.
Ataram.
Chijal.
Gharthab.
Kafzab.
Kesarat.
Nimssof.

Cette liste, bien que copieuse, n'est peut-être pas complète, ou tout aussi bien est-elle surchargée d'instruments peu pratiqués par les musiciens et que les auteurs arabes citent souvent pour faire montre de leur érudition.

En fait, on peut réduire la notion de l'orchestre arabe à bien peu d'instruments si on considère que la musique arabe reste toujours homophonique et que le luth fut l'instrument principal aussi bien à Damas qu'à Grenade.

Les orchestres arabes modernes, en Syrie, en Egypte, dans le Maghreb, se réduisent à deux ou trois instruments à cordes, quelquefois une flûte, accompagnés par un ou deux instruments de percussion, et le caractère d'une exécution dépend plus du nombre d'instruments semblables que de la variété. Tout porte à croire qu'il en fut ainsi autrefois, et lorsque Al Farabi a décrit le luth, le rebeb, les tambours et les flûtes, il a, à peu de chose près, dit tout ce qu'il y a d'intéressant à retenir au sujet de l'orchestre arabe.

***

Quoi qu'il en soit de certaines obscurités, ce qu'il y a de certain c'est que les Arabes d'Espagne cultivèrent à un haut degré l'art musical.

L'école de Ziriab à Cordoue fut célèbre.

Ce musicien avait été appelé d'Arabie par le khalife Abder Rhaman (IX[e] siècle), et c'est lui, d'après la tradition, qui codifia la musique et imagina les méthodes de chant les plus efficaces. Ziriab composa dix mille chansons qui furent populaires dans tous les pays musulmans, et sa gloire, d'après l'historien Ahmed el Makkari, eut vite fait d'éclipser la réputation des chanteurs Alon et Zarkon qui l'avaient précédé en Espagne, ainsi que celle des trois divines cantatrices des Omeyades, Fadl, Alam et Kalam.

Dans la suite ce fut Séville qui devint la capitale de la musique arabe.

Nous en avons la preuve par ce passage d'Averroès confirmé par Ibn Khaldoun :

« Si un savant meurt à Séville, pour vendre ses livres avec profit, il est convenable de transporter sa bibliothèque à Cordoue, tandis que s'il s'agit d'un musicien mort dans la capitale de l'Occident, il serait prudent d'envoyer ses instruments et ses manuscrits à Séville, ville où la musique est cultivée avec passion. »

Il est certain que dans les royaumes musulmans de l'Espagne, dans ces cours où les souverains rivalisaient de luxe et de fêtes somptueuses, dans ces capitales où l'art architectural s'exprima en merveilles de fantaisie et d'imagination, la musique occupa une grande place. On n'a qu'à consulter, en dehors de documents écrits, la tradition orale pieusement conservée par les Arabes d'Egypte et du Maghreb.

En Algérie, au Maroc, en Tunisie, ce n'est qu'avec le plus grand respect que les musiciens et les amateurs parlent de la musique andalouse, de la musique de Grenade. Cette musique représente pour eux la musique classique, les formes pures, élégantes et expressives. Les paroles mêmes du Maghreb sont pleines d'allusions émues à cet art ancien, glorieux entre tous, qu'ils mettent volontiers au-dessus de l'art pratiqué à Damas et à Bagdad. Les *noubet*, les fameuses noubet, sorte de « *suites*[1] » de mélodies de mouvement différent, mais de construction modale unique, viendraient des temps de la gentilité musulmane en Espagne.

Il en est de même en Egypte. Les musiciens du Caire et les Syriens cultivent pieusement le souvenir d'une musique arabe espagnole qui fut belle entre toutes. Ils reconnaissent tenir des Andalous certaines parties de leurs usages musicaux, notamment les airs appelés *Mouachchahat*, qui occupent la deuxième place dans un concert sérieusement ordonné dans les formes classiques et qui s'appli-

1. « Suites » dans le sens que la musicologie donne aux « Suites » de Bach et de Haendel.

quent à des vers groupés par strophes, *beït*, d'une même rime.

Ils ont conservé le nom du poète andalou Moqaddem ben Moafir El Farisi, un des artistes préférés de l'émir Abdallah ben Mohammed El Merouani et qui eut comme disciple Abou Abdallah Ahmed ben Abd Rebbou. Son exemple fut suivi par le fameux Abada el Qezzaz, poète d'El Motacim ben Çamodih d'Almeria, et par Ben Arfa Rassou, poète d'El Mamoun ben Dhou Esnoun de Tolède.

La musique de ces *Mouachchahat* était légère, de vive allure; les Espagnols l'aimèrent beaucoup, et les Arabes d'Orient leur firent un accueil dont le souvenir n'est pas perdu.

Sans vouloir empiéter sur ce qu'un auteur érudit et autorisé ne manquera pas de dire sur les contributions que la musique espagnole doit à la musique arabe, nous pouvons signaler en passant, et sans y insister davantage que bien des instruments arabes ont été employés en Espagne et y ont laissé des descendants dont l'origine n'est pas discutable : tels le *tar*, devenu *tambour de basque;* telle la *ghaïta* maghrebine, de tous points semblable à la *ghaïta pastoril* de la Galice.

La persistance des modes arabes est tout autant apparente dans la musique populaire d'Espagne ; il en est de même de la parenté incontestable des rythmes et de l'accompagnement du *pandero*, le *bendir* arabe.

Si, plusieurs siècles après l'expulsion définitive, des traces telles ont persisté dans les mœurs musicales des Espagnols chrétiens, à plus forte raison peut-on inférer que, jusqu'au XVe siècle, l'influence arabe se fit fortement sentir en Espagne, même dans les groupements de population qui vivaient en état de voisinage avec les royaumes des khalifes.

Un texte de l'archiprêtre Hita Juan Ruiz, publié par Mitjana et relatif à des fêtes célébrées au XIVe siècle, distingue les instruments de musique latins et occidentaux de ceux dont se servent sous ses yeux les Arabes.

Dans les innombrables ouvrages consacrés à l'histoire des Arabes en Espagne et à leur expulsion, on trouve des indications qui précisent le maintien constant des traditions musicales musulmanes[1] et leur permanence dans le pays même après la reprise de Grenade.

La tradition est donc d'accord avec les documents historiques pour affirmer que l'art musical pratiqué en Espagne musulmane pendant des siècles ne fut autre chose que l'art de l'Orient musulman replié sur lui-même, résistant à tous les contacts et les voisinages et revenant dans le Maghreb avec les derniers des Arabes, toujours le même, fidèle à ses traditions, comme le Koran, qu'aucune influence étrangère n'a pu entamer.

CHAPITRE V

LES ARABES MODERNES

A partir du XIIIe siècle, quand la musique arabe est codifiée dans les règles que nous venons d'énumérer, tout l'art des instrumentistes et des chanteurs se tient dans les formes admises : les siècles suivants continuent servilement la tradition des anciens; les divers auteurs dont nous avons signalé les ouvrages se contentent de commenter les traités de leurs prédécesseurs, quand ils ne les traduisent pas en les déformant.

Il ne faut donc pas s'étonner si nous sommes obligés de franchir par ces quelques mots une longue étape et d'arriver tout de suite aux temps modernes.

Ce n'est pas, pourtant, que dans leurs divers royaumes d'Orient et d'Occident les musulmans aient brusquement cessé de cultiver les arts.

En Egypte, sous les Mameluks, et malgré les troubles politiques, ce fut une floraison continue et active de tous les arts, et le mouvement fut maintenu sous la dynastie des Burgi et jusqu'à Timour (XIVe).

En Perse, les sultans Séfévis refirent l'unité du pays, et l'un d'eux, Shah Abba Ier, mérita d'être appelé le « Louis XIV de la Perse », comme Mamoun avait été qualifié au IXe siècle de « Médicis arabe ».

En Turquie, les Osmanlis cultivaient les arts, et Soliman se faisait connaître à l'histoire sous le nom de « Magnifique ».

Le royaume musulman de Delhi dura trois siècles dans la splendeur et le luxe; Akbar, fils d'Humayun, vécut entouré d'artistes, de poètes et de philosophes.

En Espagne, l'Alhambra, la Cour des Lions, la Salle des Ambassadeurs et les autres monuments du XIVe siècle manifestent suffisamment que la culture artistique n'est pas totalement abandonnée.

Au Maroc et dans le Maghreb el Aqça, les souverains Almoravides et Merinides continuent les traditions de l'art architectural musulman, et certaines capitales restent longtemps des foyers d'art et de pensée.

Pendant ces longs siècles rien n'apparaît au point de vue musical qui marque autre chose qu'une fidélité irréductible à la tradition acquise. Les théoriciens des premiers siècles semblent avoir fait œuvre définitive et immuable. La musique codifiée par eux suffit à leurs descendants, et nous en arrivons à ce phénomène unique dans l'histoire des arts, et plus étrange encore si nous n'envisageons que le domaine de l'histoire de la musique, d'un art sans évolution depuis sept ou huit siècles, cristallisé, replié sur lui-même et repoussant encore aujourd'hui, chez les peuples qui le pratiquent, toutes les influences venues de l'art similaire des Occidentaux.

Pour avoir pu à ce point se défendre et donner l'impression d'une telle puissance d'unité et d'une personnalité si irréductible, il a fallu que la musique arabe puisât sa force de résistance ou dans des facultés de race ou dans des répugnances profondes pour tout ce qui venait des étrangers infidèles.

On ne peut s'empêcher de s'étonner qu'après avoir tout emprunté aux Grecs, les musiciens arabes n'aient rien demandé aux Occidentaux; qu'après avoir coudoyé en Espagne bien des précurseurs de la renaissance musicale, ils aient isolé leur art et maintenu cet isolement malgré l'œuvre des contacts et du temps. Et on s'en étonne avec d'autant plus

1. Un livre écrit en 1612 à Huesca par le licenció Pedro Aznar de Cardona dit notamment, dans un chapitre consacré aux mœurs des *moriscos* : « Eran muy amigos de burlerias, cuentos, berlandinos y sobre todo amicissimos (y asi tenian consummente *gaytas, sonajas, adufes*) de bailes, danzas, solaces, cantarcillos, alvadas, paseos de huertos y de fuentes... » Blada, Escolano et bien d'autres historiens et les documents de l'Inquisition espagnole, les procès faits aux Maures convertis, font très souvent allusion à la passion des Arabes pour la musique.

de raison que c'est par la tradition orale uniquement que la musique arabe s'est défendue ainsi, sans avoir pour elle le monument impérissable d'un livre ou des tables d'une loi.

Les facultés de la race n'expliquent pas tout. Les Arabes se sont assimilé facilement l'astronomie de Ptolémée, la politique et la théologie d'Aristote, la république de Platon, les aphorismes d'Hippocrate, les ouvrages de Julien de Dioscoride, les fables d'Esope. Rien ne s'opposait à ce que les ouvrages didactiques des théoriciens de la musique occidentale trouvassent l'esprit arabe disposé à une compréhension qui aurait précédé une assimilation partielle ou totale.

La répugnance à adopter des pratiques infidèles, si elle joue de toute sa force dans ce qui concerne les mœurs et la religion, montre d'innombrables concessions en ce qui touche aux arts. Des mosquées célèbres sont construites sur le thème de la croix grecque ou latine; des chapiteaux de colonnes dressées dans les temples musulmans proviennent de basiliques grecques ou romaines, et l'emploi d'ouvriers chrétiens se révèle dans une infinité de détails de l'architecture ou des arts décoratifs musulmans.

Nous préférons émettre l'hypothèse que si la musique arabe n'a pas évolué, si, plusieurs siècles durant, elle est restée pareille à elle-même, basée sur les mêmes principes d'homophonie et d'art à une seule dimension, c'est que cet art n'a pas cessé un moment de correspondre à la mentalité musulmane.

Le Sémite, comme l'ont constaté Renan et tant d'autres, a le sentiment de l'unité et ne conçoit pas la multiplicité. Ses arts sont en étroite dépendance avec sa mystique, qui tend toujours à ramener la multiplicité phénoménale à l'unité divine, l'émanation au foyer initial. L'artiste musulman, le croyant assez cultivé pour demander une émotion à une mélodie, l'homme du peuple qui reçoit l'impression de cette mélodie sans réactions sentimentales ou intellectuelles, sont uniquement des soufis dominés par le principe du retour incessant à l'unité. S'il est vrai que ce principe se révèle dans les arts décoratifs musulmans, notamment dans l'arabesque, comme source première de la conception esthétique, il n'est pas impossible que nous en retrouvions l'application immédiate dans la musique arabe qui reste à une dimension et, ainsi réduite au pur élément mélodique, suffit à d'innombrables générations pour l'expression de leurs sentiments.

S'il en est ainsi, il n'y a plus rien d'étonnant à ce que la musique arabe se soit enfermée dans sa technique particulière comme dans un dogme mystique, qu'elle ait repoussé toute évolution et qu'elle nous arrive encore aujourd'hui tout imprégnée de l'archaïsme de l'Islam que la tradition fidèle a pieusement conservé.

***

L'état de décadence politique et sociale des Arabes modernes, l'absence à peu près générale de toute culture de l'esprit, fait déjà pressentir que l'art musical, s'il leur a été transmis par la tradition avec le rigorisme qui l'a défendu contre les influences occidentales, va se trouver réduit à la pratique courante, indifférent à toute recherche mathématique et à toute explication théorique.

En effet, les musiciens arabes de notre temps sont presque tous ignorants du passé de leur art; à peine quelques noms anciens, ceux d'Al Farabi et ceux de deux ou trois chanteurs de Médine et de Bagdad, ont-ils survécu comme appartenant à des légendes imprécises. Réduits à ce que la tradition auditive a pu leur conserver, ils ne s'inquiètent plus que de la technique. Ils ignorent les sources anciennes, et les rares ouvrages qui ont été publiés en Egypte ou en Syrie contiennent des notions confuses, incomplètes, inconnues des professionnels, souvent même incomprises des auteurs, qui les reproduisent de mémoire sans les avoir contrôlées. Aussi ces ouvrages contiennent-ils des divergences assez marquées où il est à peu près impossible de trouver les bases d'un système musical défini représentant ce que l'on pourrait considérer comme la théorie de la musique arabe moderne.

Il importe cependant de consigner ici les notions le plus généralement adoptées, afin de fixer la part du passé et de mettre en évidence les liens qui les rattachent au présent.

Les notes.

Les sons isolés portent le nom de — *çaout* [**261**], au pluriel *açouat* [**262**].

Considérés quand ils ne sont pas accompagnés de paroles, ils sont dits — *maqam* [**263**], au pluriel — *maqamat* [**264**].

Il y a 28 *maqamat*, mais sept notes sont appelées principales ou motrices, parce qu'elles constituent l'origine des modes.

La plupart des noms de notes de la gamme arabe sont persans.

Voici ce qu'en dit l'ouvrage égyption *Safinat al moulk* du cheikh Mohammed Ibn Ismaïl Chebab ed Din :

Les notes principales, origines des modes, sont au nombre de sept :

yakâh [**265**],
doukâh [**266**],
sikâh [**267**],
djaharkâh [**268**],
bendjakâh [**269**],
chachakâh [**270**],
heftakâh [**271**].

Ce sont des mots persans composés de la terminaison *kâh* qui se prononce *ga*, et des affixes : *yek*, qui signifie 1; *dou*, 2; *si*, 3; *jahar*, 4; *bendj*, 5; *chach*, 6; *heft*, 7. Les mots *yekâh, doukâh, sikâh, jaharkâh*, sont restés, mais les Arabes ont changé *benjakâh* en — *nawa* [**272**], *chachakâh* en — *hosaïni* [**273**], et *heftakâh* en — *iraq* ou *aoudj* [**274**].

Le mot — *rast* [**275**], qui signifie « normal », et qui était un simple qualificatif du mot *yekâh*, l'a remplacé comme nom, et le mot *yekâh* est appliqué à une autre note plus basse. Les gens de l'art ont appelé *kourdâne* [**276**] — la 8e note, la 9e — *mohayar* [**277**], la 10e, qui est l'octave de *sikâh*, — *jawab sikâh* [**278**], etc.

La 1re octave s'appelle premier — *diwan* [**279**], la 2e second *diwan*.

L'intervalle entre deux notes principales porte le nom général de — *barda* [**280**], mais entre deux notes principales se placent trois notes intercalaires appelées — *araba* [**281**] — *nim araba* [**282**] et — *tik araba* [**283**], suivant qu'elles sont à la moitié, au quart ou aux trois quarts de l'intervalle.

Les *araba* ont reçu des noms.

Le 1er s'appelle *zenkala*, entre le *yekâh* et le *dukâh*. Son octave s'appelle *shahnaz*.

Le 2e s'appelle *kurdi*, entre *dukâh* et *sikâh*.

Le 3e, *bousalik* ou *ochaq*, entre *sikâh* et *jaharkâh*.

Le 4e, *hajaz*, entre *djaharkâh* et *nawa*.

Le 5e, *hoçar*, entre *nawa* et *hosaini*.

Le 6e, *ajam* ou *nourouz*, entre *hosaini* et *iraq*.

Le 7e, *nahaft*, entre *iraq* et *kurdan*.

Le mot — *zenkala* [284] — qu'on écrit aussi — *zerkala* [285], vient du persan *kala*, diadème, et *zen*, fille, ou *zer*, or. *Shahnaz* vient de *naz*, coquetterie, et *shah*, sultan.

De son côté, le cheikh Othman Ibn Mohammed al Joundi, dans le *Rissalat raoud al Masarrat* (le Caire, 1313 H.), présente des notions à peu près identiques. Il donne, entre autres, ce détail intéressant : que, en considération de l'étendue de la voix humaine, on a placé récemment au-dessous du *rast* trois *bardat* : *iraq*, *'ochairan* et *yekâh*, qui est l'octave inférieure du *nawa*, leurs *'arabat* portant les noms de *koucht*, *'ajam* et *hoçat*.

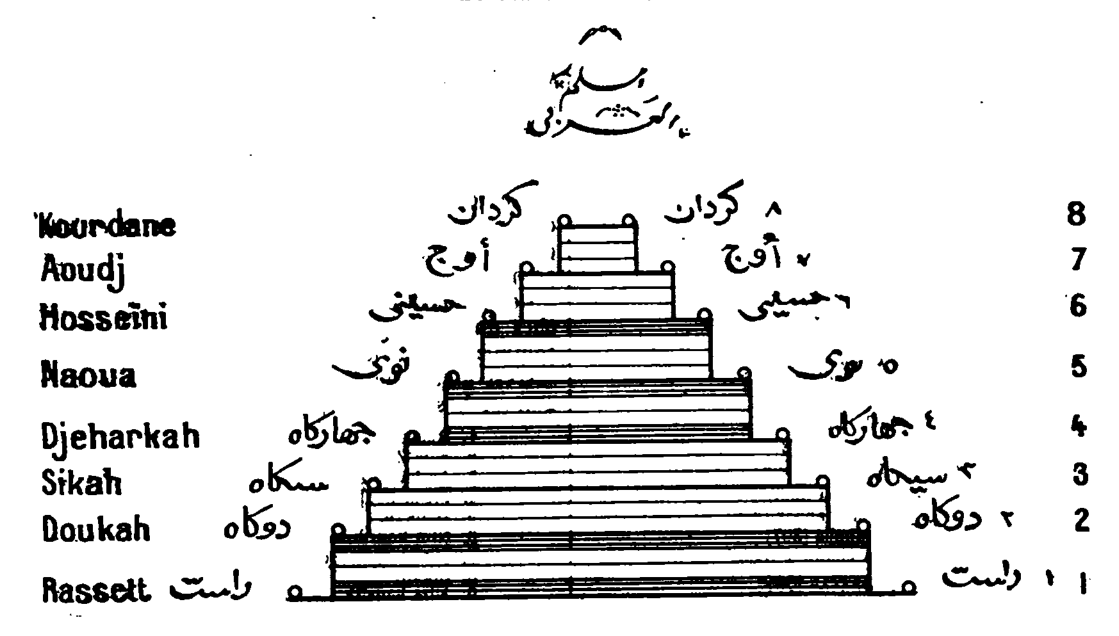
Les intervalles.

L'ouvrage de Kamel el Kholay, qui est un musicien très réputé du Caire, spécifie que les musiciens européens ne pratiquent pas les mêmes intervalles que les musiciens d'Orient.

Ces derniers admettent de grands et de petits intervalles : les grands intervalles comportent 4/4, et les petits 3/4.

Notre auteur présente ainsi l'échelle arabe :

ES SOLLAM EL 'ARBI



On voit dans cette figure la composition des intervalles.

« Si vous chantez, dit Kamel el Kholay, une des sept notes principales et que vous vouliez élever la voix jusqu'à la note suivante, vous pouvez ou traverser l'intervalle qui les sépare, et vous gagnez ainsi la nouvelle note, ou bien gagner la moitié de l'intervalle, le quart ou les trois quarts, et vous arrêter là.

En traversant l'intervalle complet, vous vous arrêtez à la *borda;*

En traversant la moitié, vous vous arrêtez à la *araba;*

En traversant le quart, vous vous arrêtez à la *nim-araba;*

En traversant les trois quarts, vous vous arrêtez à la *tik araba*.

D'où il découle que les *arabat* sont au nombre de 7, ainsi que les *nim* et les *tik*.

Certains intervalles cependant manquent.

Du *Rasset* au *Doukâh*, il y en a 4;

Du *Sikâh* au *Doukâh*, il y en a 3;

Du *Djeharkâh* au *Naoua*, 4;

Du *Naoua* au *Hosseini*, 4;

Du *Hosseini* au *Aoudj*, 3;

Du *Aoudj* au *Kourdane*, 3.

Les *arabat* ont un nom spécial :

Le 1er araba, entre *Rassett* et *Doukâh*, s'appelle *Zirkoulâh* ou *Zenkelâh;*

Le 2e, entre *Douka* et *Sikah*, s'appelle — *Kourdi* [286];

Le 3e, entre *Sikah* et *Djeharkâh*, s'appelle *Bousilik* ou *Achaq;*

Le 4e, entre *Djeharkâh* et *Naoua*, s'appelle *Hedjaz;*

Le 5e, entre *Naoua* et *Hosseini*, s'appelle *Hiçar;*

Le 6e, entre *Hosseini* et *Aoudj*, s'appelle *Adjam* ou *Niraz;*

Le 7e, entre *Aoudj* et *Kourdane*, s'appelle *Mahour* ou *Nahfott*.

Les octaves.

La gamme arabe moderne connaît trois octaves :

L'octave de la note *Rasset* est le *Kourdane;*

L'octave de la note *Doukah* est le *Mahir;*

L'octave de la note *Sikah* est le *Bezrek;*

L'octave de la note *Djeharkâh* est le *Mahourane;*

L'octave de la note *Naoua* est le *Ramel touti*.

Pour désigner les notes de la troisième octave on ajoute le mot *djouab*, « réponse ».

La gamme.

Nous pouvons maintenant fixer la notion de gamme de la musique arabe.

La gamme ou *diwan* se compose de 24 intervalles et de 25 notes.

Le docteur Michel Meshaqa, dans son *Epître à l'émir Chehab* sur l'art de la musique, donne la série suivante :

OCTAVE INFÉRIEURE

Ton.	YAKÂK [265] nim h'oçâr [287] h'oçâr [288] tik h'oçâr [289]
Ton.	'OCHAÏRÂM [290] nim 'adjam [291] adjam [292] 'IRÂQ [274]
1/2 ton.	kawacht [293] tik kawacht [294]
Ton.	RAST [275] nim zerkalâh [295] zerkalâh [285] tik zerkalâh [296]
Ton.	DOUKÂH [266] nim kourdi [297] kourdi [286] SIKÂH [267]
1/2 ton.	bousalik [298] tik bousalik [299] DJAHARKÂH [268]
Ton.	ᶜarbâ [300] h'adjâz [301] tik h'adjâz [302] NAWA [272]

OCTAVE SUPÉRIEURE

Ton.	NAWA [272] nim h'oçar [287] h'oçar [288] tik h'oçar [289]
Ton.	H'OSAÏNI [273] nin ᶜadjam [291] ᶜadjam [292] aoudj [274]
1/2 ton.	NAHAFT [303] tik nahaft [304]
Ton.	MÂHOUR [305] nim chahnâz [306] chahnâz [307] tik chahnâz [308]
Ton.	MOHAYAR [309] nim zawâli [310] zawâli [311] bousrouk [312]
1/2 ton.	H'OSAÏNI CHAD [313] tik h'osaïni chad [314] MAHOURÂN [315]
Ton.	djawâb nim h'adjâz [316] djawâb h'adjâz [317] djawâb tik h'adjâz [318] ramal touti [319]

Pour établir cette gamme, Meshaqa suppose une corde de *yakâh* partagée en 3.456 sections : la moitié de la corde donnera le son de *nâwa*. Les menus intervalles s'obtiennent en ajoutant successivement 49, 51, 53, 55 et ainsi de suite par nombres impairs, aux 1.728 sections de *nawa*.

Land établit la construction mathématique de cette gamme de Meshaqa de la façon suivante[1].

	PREMIÈRE OCTAVE	DEUXIÈME OCTAVE	DIFFÉRENCES	VALEURS
3456	YEKKA.	NAWA.	DT. 0.000	0.000 UT
3361	Nim hoçar.	Nim hoçar.	0.482	0.482
3268	Hoçar.	Hoçar.	0.484	0.966
3177	Tik hoçar.	Tik hoçar.	0.489	1.455
3088	OCHAIRAN.	HOSAINI.	0.492	1.947 RÉ
3001	Nim ajam.	Nim ajam.	0.495	2.442
2916	Ajam.	Ajam.	0,498	2.940
2833	IRAQ.	Aaoudj.	0.500	3.440
2752	Kawacht.	NAHAFT.	0.500	3.940 MI
2673	Tik kawacht.	Tik nahaft.	0.501	4.441
2596	RAST.	MAHOUR.	0.506	4.947 FA
2521	Nim zenkala.	Nim shahnaz.	0.506	5.453
2448	Zenkala.	Shahnaz.	0.508	5.961
2377	Tik zerkala.	Tik shahnaz.	0.509	6.470
2308	DUKA.	MOHAYAR.	0.510	6.980 SOL
2241	Nim kurdi.	Nim zawali.	0.510	7.490
2176	Kurdi.	Zawali.	0.509	7.990
2113	SIKA.	Bouzrouk.	0.508	8.507
2052	Bousalik.	HOZAINI CHAD.	0.507	9.014 LA
1993	Tik bousalik.	Tik hosaini chad.	0.505	9.519
1936	JAHARKA.	MAHOURAN.	0.503	10.022 SI♭
1881	Arba.	Jawab nim hajaz.	0.599	10.521
1828	Hajaz.	Jawab hajaz.	0.494	11.016
1777	Tik hajaz.	Jawab tik hajaz.	0.490	11.506
1728	NAWA.	Ramal touti.	0.484	11.990

Comme le fait remarquer Land, il y a là une tentative de ramener les intervalles diatoniques à la valeur ou de trois ou de quatre quarts de ton. Mais par cette mesure violente et arbitraire la gamme est tellement faussée « qu'il devient impossible de juger si l'intention de l'*Iraq* (DT, 3.440) est de reproduire la *wosta* de Zalzal ou tierce neutre primitive (DT, 3.546), ou plutôt de remplacer l'*Iraq* de Safi ed Din (DT, 3.883), semblable à la tierce majeure naturelle (DT, 3,863).

La gamme théorique de Meshaqa est généralement admise en pays arabe. On en peut constater l'usage au Caire, à Damas, à Alep et à Beyrouth. Celle dont se servent les musiciens de Bagdad est identique comme composition. Elle en diffère en ce qu'elle va du *rast* au *mahour* ou *kurdan*, au lieu d'aller du *yekâh* au *nawa*.

Cette indication est d'ailleurs fournie par Meshaqa; chez quelques-uns des auteurs lus par lui la série commençait par le *rast*.

C'est ainsi que Kamel el Kholay donne comme gamme la série :

1. RASSETT. 2. Nim Zirkoulah. 3. Araba de Zirkoulah. 4. Tik zirkoulah.	1re Borda.
5. DOUKAH. 6. Nim kourdi. 7. Araba de kourdi.	2e Borda.
8. SIKAH. 9. Nim bouslik. 10. Araba de Bouslik (Ochaq).	3e Borda.
11. DJEHARKAH. 12. Nim hidjaz. 13. Araba de kidjaz. 14. Tik de hidjaz (Çaba).	4e Borda.
15. NAOUA. 16. Nin hiçar. 17. Araba de hiçar. 18. Tik hiçar (Chouri).	5e Borda.
19. HOSSEÏNI. 20. Nim adjem. 21. Araba de adjem (Nirez).	6e Borda.
22. AOUD'J. 23. Nim Mahour. 24. Araba de Mahour (Nahfit).	7e Borda.

1. KOURDANE. Octave de RASSETT.

D'après cet auteur, telle était la gamme primitive : mais quand les théoriciens eurent établi les sept *bardat* précitées, ils trouvèrent pour *Naoua, Hosseini* et *Aoudj* des « *qarar* » des sons ou situations qu'il est impossible à la voix d'atteindre. Ils firent alors de ces notes des notes fondamentales et les placèrent à la tête de l'échelle, de sorte que l'ordre des *bardat* devint :

1. *naoua* ou *yekkâh,*
2. *achirane,*
3. *iraq,*
4. *rassett,*
5. *doukâh,*
6. *sikâh,*
7. *djeharkâh.*

1. Congrès de Leyde, 1883.

C'est l'ordre admis par le docteur M. Meshaqa.

Ces sept *bardat* forment la première octave (1er *martaka* ou 1er *diwan*); la 2e octave commence par *naoua*, et sa septième note est la réponse de *djeharkâh*. Sa 3e octave commence par la réponse de *naoua*, et et sa 7e note est la réponse de la réponse de *djeharkâh*. « Et ainsi de suite à l'infini, » ajoute Kamel el Kholay.

Ce musicien convient cependant « qu'il est possible en réalité de commencer la gamme par la note que l'on désire, en observant toutefois qu'elle doit toujours comporter sept *bardat* se succédant et que la 8e note doit être la « réponse » de la première. Il ajoute : « Cette réponse est le double de la note fondamentale en intensité, et sa moitié dans la gravité du son. »

Pour établir que la gamme à sept *bardat* est *naturelle*, Kamel el Kholay donne cette explication ingénue et qui semble en contradiction avec la prétention des musiciens orientaux de pouvoir émettre des intervalles très petits inaccessibles aux gosiers occidentaux : « La voix de l'homme, par sa nature, ne peut s'élever de la note fondamentale à l'octave et descendre de la réponse à la note inférieure correspondante sur un intervalle plus étendu que celui de sept *bordat*, c'est-à-dire que si vous divisiez la gamme en dix *bordat*, par exemple, au lieu de sept, la voix de l'homme ne pourrait parcourir qu'avec beaucoup de peine cette division et les sons qu'on entendrait seraient désagréables à entendre. »

En somme, l'allure générale de la gamme arabe moderne est claire. Outre le ton et le demi-ton, elle admet un intervalle intermédiaire et un autre plus petit appelé *roubi*, « quart ».

Mais si les divers théoriciens arrivent à se mettre d'accord sur la succession des sons formant la gamme, des divergences apparaissent si on leur demande quelle valeur exacte ils donnent à ces intervalles.

L'un d'eux n'hésite pas à diviser tous les *bordat* sans distinction en quatre parties et à admettre vingt-huit intervalles à l'octave, ce qui donnerait sept tons pour l'octave.

Ibrahim Bey Moussafa, dans un travail communiqué à l'Institut Egyptien, s'en tient aux tiers de ton imaginés par Villoteau et perd ainsi de vue les intervalles classiques de quarte et de quinte, qui ne figurent plus dans sa série de tons. Cette doctrine a été victorieusement réfutée par Land.

Meshaqa propose différents moyens, arithmétiques ou géométriques, de calculer les intervalles modernes, s'efforçant de donner une forme didactique aux traditions dont il est l'héritier.

Son procédé arithmétique, qui débute par l'élévation du nombre 24 à la 24e puissance, est compliqué et peu pratique. Sa construction géométrique, destinée surtout à donner matériellement la place des ligatures du *tanbour*, ne vaut guère mieux. En revanche, à part quelques erreurs d'acoustique, on trouve des indications précieuses dans les lignes suivantes :

« Si la demi-corde du *tanbour* est de 24 *qirats* (doigts), le premier quart du premier *diwan* est de 4/3 de *qirat*. L'*ochairan* est composé de quatre quarts, qui font 5 *qirats* 1/3. S'il s'agit des notes comme l'*iraq*, elles renferment seulement trois quarts, c'est-à-dire quatre *qirats*. » Ce qui revient à dire que, entre le *yekâh* et l'*ochairan*, il y a un ton majeur 9/8; entre l'*ochairan* et l'*iraq*, un intervalle de 12/11; et entre l'*iraq* et le *rast*, ce qu'il faut pour compléter la quarte, c'est-à-dire 88/81. Or $9/8 \times 12/11$ donnent 27/22, ce qui est exactement la *wosta* de Zalzal; et le quart de 4/3 de *qirat* correspond à l'intervalle 36/35, qui est précisément le *irkha* ou quart d'Al Farabi.

Nous retrouverions donc ici une ancienne division du tétrachorde.

Le R. P. Collangettes, qui nous donne cet extrait, croit que c'est inconsciemment que Meshaqa est l'auteur de cette heureuse concordance. Son texte trahit beaucoup d'ignorance de la science musicale et de l'histoire de la musique, ignorance partagée, du reste, par la plupart des Arabes modernes.

Idris Ragheb Bey se sert du sonomètre et, en supposant que la longueur de la corde soit 1.000 mm., il indique les longueurs suivantes :

1. Yekâh	1.000
2. Nim Hiçar	969
3. Qaba Hiçar	931
4. Tib qaba Hiçar (Chaoui)	908
5. Achirane	888
6. Nim achirane	862
7. Adjem achirane	840
8. Iraq	808
9. Nim Koucht (Rahaoui)	779
10. Koucht	765
11. Rassett	750
12. Nim zirkoulah	726
13. Zirkoulah	705
14. Tik zirkoulah	686
15. Doukâh	666
16. Nim Kourdi Nahaouend	642
17. Kourdi	627
18. Sikâh	604.5
19. Nim bouselik	581
20. Bouselik (Ochaq)	571
21. Djeharkâh	563
22. Nim Hidjaz	549
23. Hidjaz	537
24. Tik Hidjaz (Çaba)	520
25. Naoua	500

Pour essayer de faire comprendre aux musiciens occidentaux la correspondance qu'il peut y avoir entre les notes de la gamme arabe et celles de la gamme occidentale, un autre auteur, Mohamed Dhaker Bey, dans son ouvrage *Hayat El Insane fi turdit el elhane*, propose le tableau suivant, qu'il faut lire de bas en haut et que nous reproduisons textuellement à la page suivante, avec ses imprécisions typiques.

Le R. P. Rezenwahl, qui a commenté le *Rissala Chahabra*, a, de son côté, dressé le tableau suivant, où il présente deux diwans arabes modernes comparés à un diwan européen[1].

1. Kamel el Kholay, en reproduisant ce tableau, ajoute : « Si on nous demande pourquoi nous avons placé la note *sol* en regard de *Yekah*, alors qu'il est connu que la première note de la gamme européenne est *do*, nous dirons que les sons ne sont constitués que par des intervalles ou rapports de sons et que rien ne nous empêche de commencer par n'importe quel son, pourvu que nous observions les intervalles et les rapports entre les sons et les quarts. Il vous est donc permis de choisir, pour exprimer la gamme arabe, l'ordre de la gamme européenne *do-ré-mi-fa*, etc., pourvu que vous observiez les rapports, ainsi qu'il a été dit. Cependant nous ne considérons pas ce choix comme excellent, car il ne correspond pas à la réalité des choses. En effet, *Yekah*, au point de vue de la place que lui assigne le nombre de ses vibrations, se rapproche du *sol* européen, et non pas du *do*.

« Nous reconnaissons cependant que les Arabes n'ont pas de note fondamentale comparative, en sorte que ce qui est *Yekah* dans un instrument est *Qaba Hiçar* ou *Achirane* dans un autre. Et c'est pour cette raison que les Orientaux, chaque fois qu'ils se réunissent pour chanter, prennent pour note fondamentale de l'accord de leurs instruments le son donné par la voix de leur chef.

« Cela ne contredit pas notre première opinion, car la différence

I. GAMME DE MOHAMED DHAKER BEY

OBSERVATIONS	OCTAVES	NOTES EUROPÉENNES	NOMS DES BORDAS	NUMÉROS D'ORDRE
Réponse de la borda de *Naoua*.	Aiguë.	*Ré.*	Tiz naoua.	29
Quelquefois *Tiz Çaba. Ré♭* aigu. Réponse de la borda de *Hidjaz Çaba* ...	Aiguë.	*Do♯.*	Tiz hidjaz.	28
Réponse de la borda de *Djeharkâh*.	Aigue.	*Do.*	Tiz djarkah.	27
Réponse de la borda de *Bouslik* : égale *si* aigu exact et quelquefois *do♭* aigu. Réponse de la borda de *Sikah* : est réellement inférieure de $\frac{1}{4}$ à *si* aigu naturel.	Aiguë.	*Si.*	Tiz bouslik. Tiz sikah.	26 25
Quelquefois *si♭* aigu : réponse de la borda de *Kourdi*.	Aiguë.	*La♯.*	Sounboula.	24
Réponse de la borda de *Doukâh*	Aigue.	*La.*	Mahir.	23
Quelquefois *la♭* aigu : réponse de la borda de *Zirkoulah*	Aiguë.	*Sol♯.*	Chahnaz.	22
Réponse de la borda de *Rassett*. Appelée aussi *Kourdania*	Aiguë.	*Sol.*	Kourdane.	21
Réponse de la borda de *Koucht* : égale *fa♯* exact et qqf. *sol♭* moyen... Réponse de la borda de *Iraq* : manque d'un $\frac{1}{2}$ d'intervalle pour arriver à *fa♯*	Moyenne.	*Fa♯.*	Mahour. Aouïdj.	20 19
Réponse de la borda de *Adjem Achirane*.	Moyenne.	*Fa.*	Adjem.	18
Réponse de la borda de *Achirane*	Moyenne.	*Mi.*	Hasseïn.	17
Quelquefois *Chaouri : mi♭* moyen médial. Réponse de la borda de *Qaba Hiçar* et de *Qaba Chaouri*	Moyenne.	*Ré♯.*	Hiçar.	16
Réponse de la borda de *Yekâh*	Moyenne.	*Ré.*	Naoua.	15
Quelquefois *Çaba : ré♭* moyen. Appelé aussi *Azal*.	Moyenne.	*Do♯.*	Hidjaz.	14
	Moyenne.	*Do.*	Djarkah.	13
Si naturel exact. Quelquefois *do♭* moyen. Manque de $\frac{1}{4}$ d'intervalle pour arriver à *si* naturel	Moyenne.	*Si.*	Bonslik. Sikah.	12 11
Quelquefois *si♭* moyen, égale la borda de *Sounboula*.	Moyenne.	*La♯.*	Kourdi.	10
Réponse de la borda de *Mahir*	Moyenne.	*La.*	Doukah.	9
Quelquefois *la♮* moyen : c'est la borda de *Chahnaz*.	Moyenne.	*Sol♯.*	Zir koulah.	8
Réponse de la borda de *Kourdane*	Médiane.	*Sol.*	Rassett.	7
Réponse de la borda de *Mahour* : égale *fa♯* exact un peu bas ou *sol♭* moyen. Réponse de la borda de *Aouïdj* : manque de $\frac{1}{4}$ d'intervalle pour arriver à *fa♭* bas	Basse.	*Fa♯.*	Koucht. Iraq.	6 5
Réponse de la borda de *Adjem*	Basse.	*Fa.*	Adjem achirane.	4
Réponse de la borda de *Hosseini*	Basse.	*Mi.*	Achirane.	3
Quelquefois *Qaba Chaouri : mi♭*. Réponse de la borda de *Hiçar* et *Chaouri*.	Basse.	*Ré♯.*	Qaba hiçar.	2
Réponse de la borda de *Nawa*	Basse.	*Ré.*	Ikah.	1

II. GAMME DE MICHEL MESHAQA DANS SON « ÉPITRE A L'ÉMIR CHAHOB »

DIWAN EUROPÉEN	NOMBRE DE VIBRATIONS	LONGUEUR DE CORDE	DEUXIÈME DIWAN RÉPONSE DU PREMIER	PREMIER DIWAN	QUARTS
SOL.	775	0,00	Naoua.	Yekah.	
+ *Sol.*	797,79	1,02	Nim hiçan.	Qaba nim Hiçar.	1
Sol♯. *La♭.*	821,1	2,01	Hiçan.	Qaba Hiçar.	2
+ *Sol♯.* — *La.*	845,2	2,98	Tik hiçar.	Qaba tik Hiçar.	3
LA.	870,3	3,92	Hosseïni.	Achirane.	4
+ *La.*	895,4	4,83	Nim Adjem.	Nim adjem Achirane.	5
La♯. *Si♭.*	921,7	5,72	Adjem.	Adjem Achirane.	6
+ *La♯.* — *Si.*	948,7	6,58	Aoudj.	Iraq.	7
SI.	986,5	7,42	Mahour.	Kouchet.	8
+ *Si.*	1005,1	8,23	Tik Mahour.	Tik Kouchet.	9
UT.	1034,6	9,03	Kourdane.	Rassett.	10
+ *Ut.*	1064,8	9,80	Nim Chabnaz.	Nim Zirkoulah.	11
Ut♯. *Ré♭.*	1096	10,54	Chabnaz.	Zirkoulah.	12
+ *Ut♯.* — *Ré.*	1128,2	11,28	Tik Chabnaz.	Tik Zirkoulah.	13
RÉ.	1161,2	11,97	Mahir.	Doukah.	14
+ *Ré.*	1195,2	12,66	Nim Soumboulak.	Nim Kourdi.	15
Ré♯. *Mi♭.*	1230,4	13,32	Soumboulak (zaoual).	Kourdi.	16
+ *Ré♯.* — *Mi.*	1266,4	13,97	Bezrak.	Sikah.	17
MI.	1303,4	14,60	Réponse de Bouselik.	Bouselik.	18
+ *Mi.*	1341,6	15,21	Réponse de Tik Bouselik.	Tik Bouselick.	19
FA.	1381	15,80	Mahourane.	Djeharkah.	20
+ *Fa.*	1421,4	16,38	Réponse de Nim Hidjaz.	Nim Hidjaz.	21
Fa♯. *Sol♭.*	1463	16,93	Réponse de Hidjaz.	Hidjaz.	22
+ *Fa♯.* — *Sol.*	1506	17,48	Réponse de Tik Hidjaz.	Tik Hidjaz.	23
SOL.	1550	18,00	Rameltouti.	Naoua.	24

Il devient difficile de se reconnaître dans cette confusion d'avis où apparaissent des traces de théories anciennes, des traditions qui n'ont pas toujours été comprises et qu'on reproduit sans en avoir pénétré l'essence. D'ailleurs il faut bien avouer qu'actuellement les plus célèbres musiciens de Damas et du Caire ne connaissent même pas de nom Al Farabi, Safi ed Din et les précurseurs des siècles lointains.

Dans la pratique, d'ailleurs, la gamme des musiciens arabes fait bon marché de toutes ces minuties et de tous ces calculs, et ce fait constant permet même de mettre d'accord Meshaqa et ses contradicteurs et de dégager une notion exacte de la gamme arabe moderne réduite à sa plus simple expression.

Le R. P. Collangettes a effectué, dans ce but, un grand nombre de mensurations avec des instruments divers, *'oud, tanbour, qanoun,* et avec le concours de nombreux exécutants arabes.

« Le *qanoun* est l'instrument qui se prête le mieux à ces expériences. Mon sonomètre a une corde d'un mètre, la règle est divisée en millimètres. Il y a eu des divergences entre les chiffres obtenus, il fallait s'y attendre, mais elles ont été ordinairement de peu d'importance, et il y a eu aussi des concordances absolues. Nos recherches ont porté surtout sur l'intervalle *yekâh-iraq, rast-sikâh, nawa-aoudj,* et nous avons obtenu, avec une remarquable concordance, la *wosta* de Zalzal. Quant au bémol qui précède immédiatement les notes *iraq, sikâh, aouj,* nos mesures nous ont donné la conviction qu'il correspondait à la *wosta ditonique*. Les tons entiers sont des tons majeurs, et les autres « quarts » sont bien réellement des quarts de ton, qui semblent avoir été introduits par un désir de régularité dans la division de l'octave. Aussi bien, s'en sert-on fort peu. L'échelle moderne n'est pas une gamme tempérée, dont la progression aurait pour raison $\sqrt[24]{2}$; c'est la gamme antique du XIII[e] siècle, à laquelle on a ajouté quelques menus intervalles[1]. »

On peut donc admettre la gamme arab eci-dessous comme conforme aux traditions ainsi qu'à la pratique actuelle.

Nous donnons les notes correspondantes dans la gamme antique et dans notre gamme naturelle, variété pythagorique :

YEKAH	$\frac{1}{1}$	motlaq al bamm	sol_2.
Nim hoçar	$\frac{36}{35}$		
Hoçar	$\frac{256}{243}$	zaid	$la_2\flat$.
Tik hoçar	$\frac{12}{11}$	moujannab.	
OCHAIRAN	$\frac{9}{8}$	sabbaba	la_2.
Nim ajam	$\frac{81}{70}$		
Ajam	$\frac{32}{27}$	wosta persane ditonique	$si_2\flat$.
IRAQ	$\frac{27}{22}$	wosta de Zalzal.	
Koucht	$\frac{81}{64}$	bincir	si_2.
Tik koucht	$\frac{729}{560}$		
RAST	$\frac{4}{3}$	khincir ou mithlath motlaq.	ut_3.
Nim zerkalâh	$\frac{48}{35}$		
Zerkalâh	$\frac{1024}{729}$	zaid	$ré_3\flat$.
Tik zerkalâh	$\frac{48}{33}$	moujannab.	
DUKAH	$\frac{3}{2}$	sabbaba	$ré_3$.
Nim kurdi	$\frac{54}{35}$		
Kurdi	$\frac{128}{81}$	wosta persane	$mi_3\flat$
SIKAH	$\frac{18}{11}$	wosta de Zalzal.	
Bousalik	$\frac{27}{16}$	bincir	mi_3.
Tik bousalik			
DJAHARKAH	$\frac{16}{9}$	khincir ou mathna motlaq.	fa_3.
Arba			
Hajaz	$\frac{243}{128}$	zaid	$sol_3\flat$.
Tik hajaz		moujannab.	
NAWA	2	sabbaba	sol_3.

L'échelle se répète à l'octave supérieure, mais les notes changent de nom, comme nous l'avons déjà indiqué.

De la division de la gamme en deux diwans.

Khamel el Kholay consacre un chapitre à la division du *diwan* en deux *diwans* équivalents, ce qui rappelle notre division de la gamme diatonique majeure en deux tétrachordes égaux.

Le premier diwan va de *Yekah* à *Doukah;*

Le second, de *Rassett* à *Naoua.*

Chaque division comprend 5 sons ainsi répartis :

1° DIWAN	2° DIWAN
Yekâh.	Rast.
Ochairan.	Dukâh.
Iraq.	Sikâh.
Rast.	Djaharkâh.
Dukâh.	Nawa.

Il y a donc la succession suivante :

1° DIVAN	2° DIVAN
Ton.	Ton.
Ton.	Ton.
1/2 ton.	1/2 ton.
Ton.	Ton.

qui établit la correspondance entre les deux *diwans* basée sur ce que l'intervalle qui sépare une note de la note suivante est le même :

Yekâh. — Achairan. = Rast. — Dukâh.
Ton. Ton.
Achairan. — Iraq. = Dukâh. — Sikâh.
Ton. Ton.
Iraq. — Rast. = Sikâh. — Djaharkâh.
Demi-ton. Demi-ton.
Rast. — Dukâh. = Djaharkâh. — Nawa.
Ton. Ton.

La même relation continuant dans l'octave supérieure, il y aura correspondance entre les sons :

Rast et *Nawa,*

Doukâh et *Hosseïni,*

Sikâh et *Aoudj,*

Djaharkâk et *Kourdane.*

Cela posé, Khamel el Kholay explique que si l'une

en question est la plupart du temps fort légère. De plus, la voix de l'homme est un *étalon* général naturel qui empêche les Arabes de trop s'écarter dans leurs chants, malgré qu'ils n'aient pas d'instrument sûr pour la guider.

« Nous devrions choisir comme *la* (diapason) la note de la 4e corde libre du luth, par exemple. »

1. *Journal asiatique,* 1904.

des notes correspondantes est le point de départ — sans doute la tonique — d'une chanson, la seconde s'appelle son — *rimaz* [**320**] — en raison de cette équivalence, et il ajoute que, après l'octave, c'est le *rimaz qui s'harmonise le mieux* avec un son donné.

Il continue en indiquant le moyen de trouver le *rimaz* d'une note. « La distance qui sépare le *qarar* du *rimaz* est toujours de 24 quarts. Si donc l'on vous demande quel est le *rimaz* du *sikâh*, le *sikâh* étant situé au 17e quart (voir tableau de la page 2750), ajoutez 14; du total 31 déduisez 24, qui est la somme des quarts du 1er diwan, il vous reste 7 : c'est la place du *aoudj* du 2e diwan, qui est le *rimâz* du *sikâh*. Le *rimaz* de *achérane* s'obtient de même en ajoutant 14 au chiffre 4 qui est celui de l'*achérane* : le total 18 indique la note cherchée, soit *bouselik*, qui est le *rimaz* de *achérane*. »

Il ne faut pas s'arrêter à cette notion apparente d'*harmonie*, qui semblerait désigner la quinte comme un intervalle adopté par les musiciens arabes en

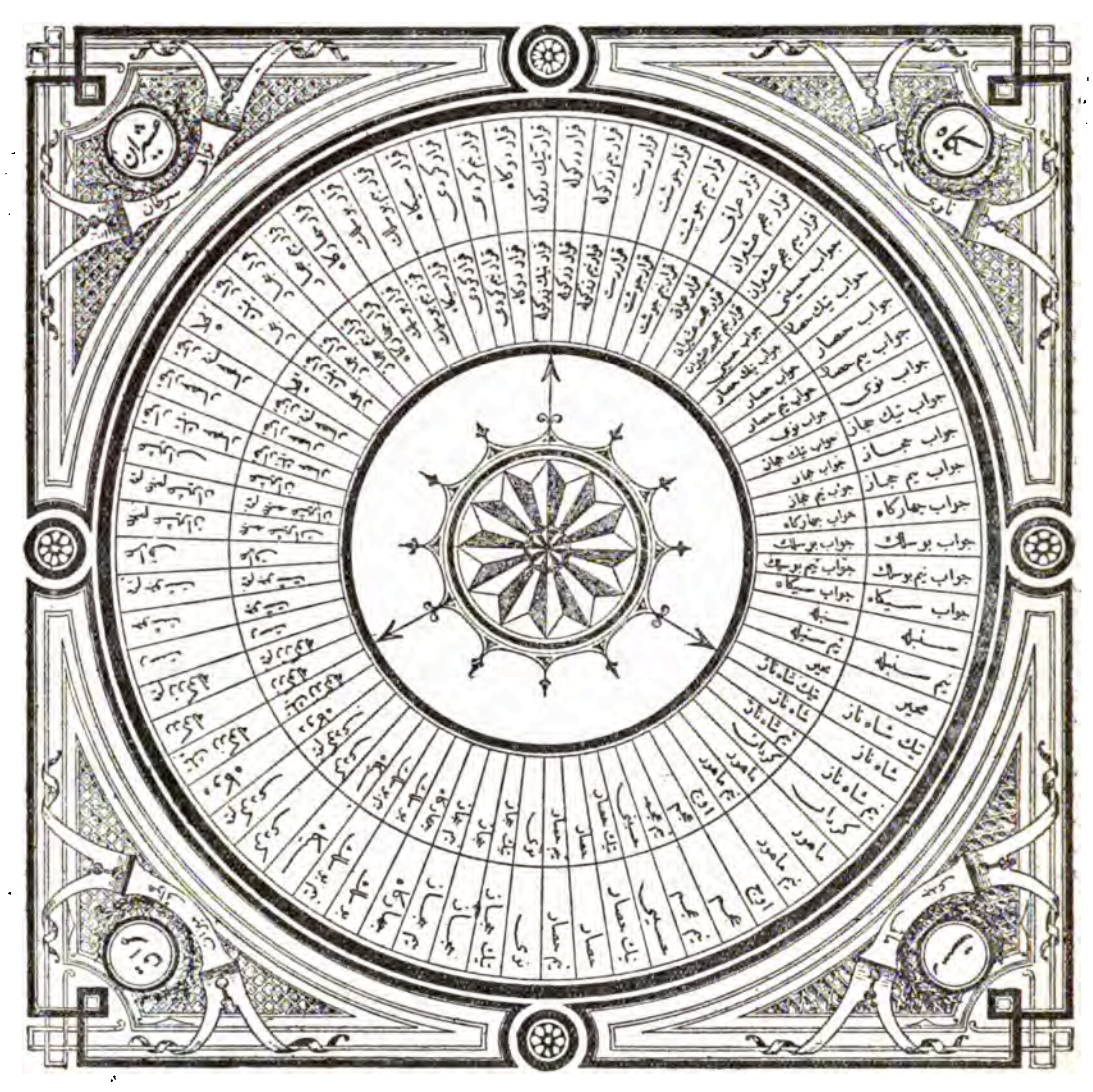


Fig. 420.

plus de l'octave ou de l'unisson, qui furent toujours l'unique ressource de la musique orientale à plusieurs voix. L'auteur moderne a répété ce qu'avaient dit les anciens sur les intervalles consonants, mais sans y attacher lui-même aucune importance.

La transposition.

La connaissance des deux diwans équivalents qui composent la gamme arabe et l'absence d'un son étalon laissant aux exécutants la faculté de chanter une mélodie sur telle ou telle note comme tonique, a introduit chez les musiciens modernes la notion de transposition.

Cette opération devient assez délicate avec les menus intervalles des Arabes; aussi, pour prévenir les fautes de transposition, les théoriciens ont-ils construit des tableaux facilitant une opération exacte.

Le maître Nakhla Elyas Matradji a établi notamment un tableau intitulé « Cercle des sons arabes avec leurs demi-tons et quarts de tons en usage dans la musique arabe ».

Il se compose de deux cercles concentriques divisés en 72 secteurs égaux, contenant les sons à partir du *Yekâh* jusqu'au *Karar tik Hidjaz*, c'est-à-dire trois octaves. Le plus petit cercle est imprimé en rouge et tourne sur le plus grand cercle de façon à ce que les lignes limitant les secteurs puissent coïncider et que les sons mentionnés sur le plus petit

cercle se trouvent, après la rotation voulue, en face du nom du plus grand.

« Pour se servir de ce tableau on fait tourner le cercle mobile imprimé en rouge jusqu'à ce que le son à transposer soit en regard de celui en lequel il doit être transposé. A ce moment on voit la place de chaque son, ce qui est en correspondance et ce qui est changé. Ce qui est changé, il faudra en élever le ton ou l'abaisser, ainsi que vous l'indiquera la correspondance. »

Voici la reproduction de ce curieux tableau empruntée à l'ouvrage de Kamel el Kholay (page 2754). Nous y ajoutons plus bas une traduction en caractères français qui permettra de comprendre le procédé de la transposition. On remarquera que les coins du tableau portent les indications :

Yekâh, feu, les Gémeaux.
Rast, eau, le Capricorne.
Irak, air, la Balance.
Achérane, terre, le Cancer.

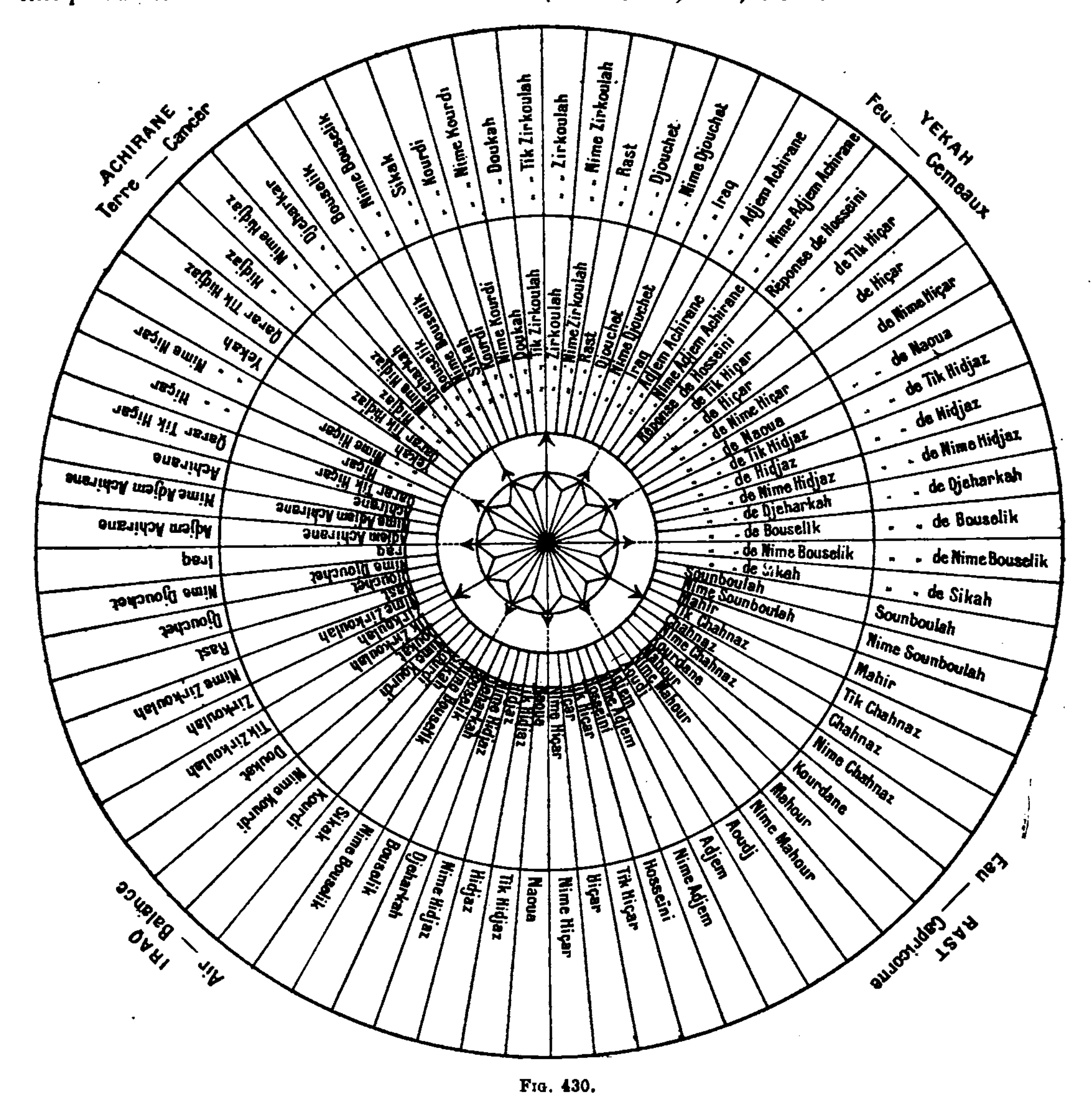


FIG. 430.

Les modes.

La notion de la formation des genres et des systèmes a complètement disparu de la musique arabe moderne. Sans doute certains modes usités peuvent encore s'identifier aux modes anciens, mais toute théorie sur ce point essentiel et si controversé a disparu pour laisser la tradition seule chargée de léguer aux modernes, plus ou moins altérées, les vues de leurs savants prédécesseurs.

Les musiciens arabes se bornent actuellement à rattacher leurs modes aux notes principales de leur échelle musicale, notes qui servent ainsi de toniques à des gammes très variées.

Les modes sont donc caractérisés par leur tonique et par les intervalles employés.

En outre, deux modes peuvent différer simplement par l'exécution, c'est-à-dire par la façon d'accentuer telle note, de ramener telle autre note plus souvent et de faire précéder d'une note déterminée la tonique qui termine généralement le morceau[1].

1. Ces diverses particularités, ajoutées à celles qui constituent la gamme arabe, auraient dû préserver la musique orientale des manœuvres de certains Occidentaux qui prétendent « harmoniser » les mélodies et les enfermer, comme dans un lit de Procuste, dans les règles de la tonalité et de l'harmonie occidentales.

Toutes les tentatives faites dans ce sens ne peuvent qu'aboutir à une déformation. D'abord parce que le caractère tonal des finales n'est

Les toniques sont parfois appelées — *ouçoul* [**321**] — ou plus simplement — *abradj* [**322**] —; les modes qui en dérivent sont des — *fourou'a* [**323**]. — Les mots les plus usuels pour désigner les modes sont : — *maqâmât* [**324**], — *t'abaqât* [**325**], — *sillam* [**326**],— et le plus souvent — *nar'am* [**327**].

Quant aux noms particuliers des modes, ils sont arabes, persans ou turcs. Leur étymologie est difficile et ils ne sont pas toujours bien fixés.

Le nombre des modes modernes est considérable. Meshaqa en compte 95; Safarjalani dans le *Vaisseau des Belles-Lettres* (Damas, 1308-H) en admet 107, et l'Iman Djesba, dont le R. P. Collangettes a eu en main l'ouvrage inédit, va jusqu'à 273.

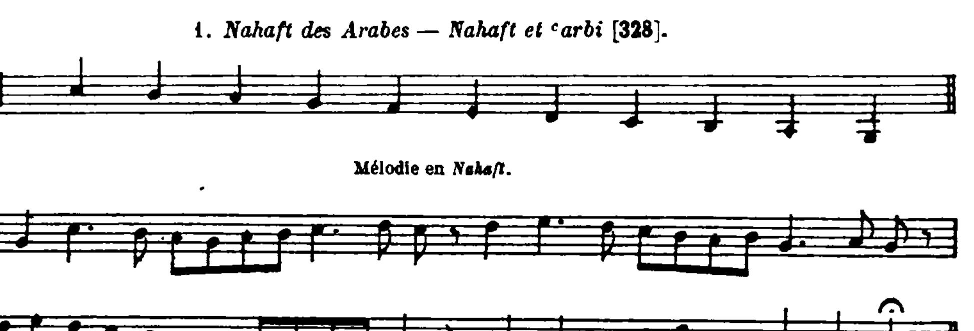
Mais de tous ces modes il en est comme des genres de Safi ed Din : trente ou quarante à peine sont vraiment usuels, et encore ce nombre se réduit-il sensiblement dans la pratique.

Voici l'exposé des modes usités avec, pour les plus essentiels à connaître, leur traduction musicale dans la notation que nous avons adoptée.

On remarquera que plusieurs exemples de modes constituent plutôt un thème qu'une gamme au sens européen du mot. La notion de gamme est inconnue des musiciens préservés de tout contact avec l'Europe. Si on leur demande de jouer la gamme d'un mode, même si on emploie le mot *sillam*, « échelle », ils jouent invariablement un thème, un fragment de morceau.

I. Tonique Yekah.

1. *Nahaft des Arabes — Nahaft et ʿarbi* [**328**].



Dans le *Kitab al adouar* de Safi ed Din, en marge du quatrième *daïrat* se lit le mot *nahaft*. Transposée en *sol*, cette gamme ne diffère de l'actuelle que par le *si* baissé.

2. *Chadd ar'bân* [**329**] :

3. *Nahaft des Turcs — Nahaft eth teurqui* [**330**].
4. *Nawa* appelé — *iakâh* [**331**] :

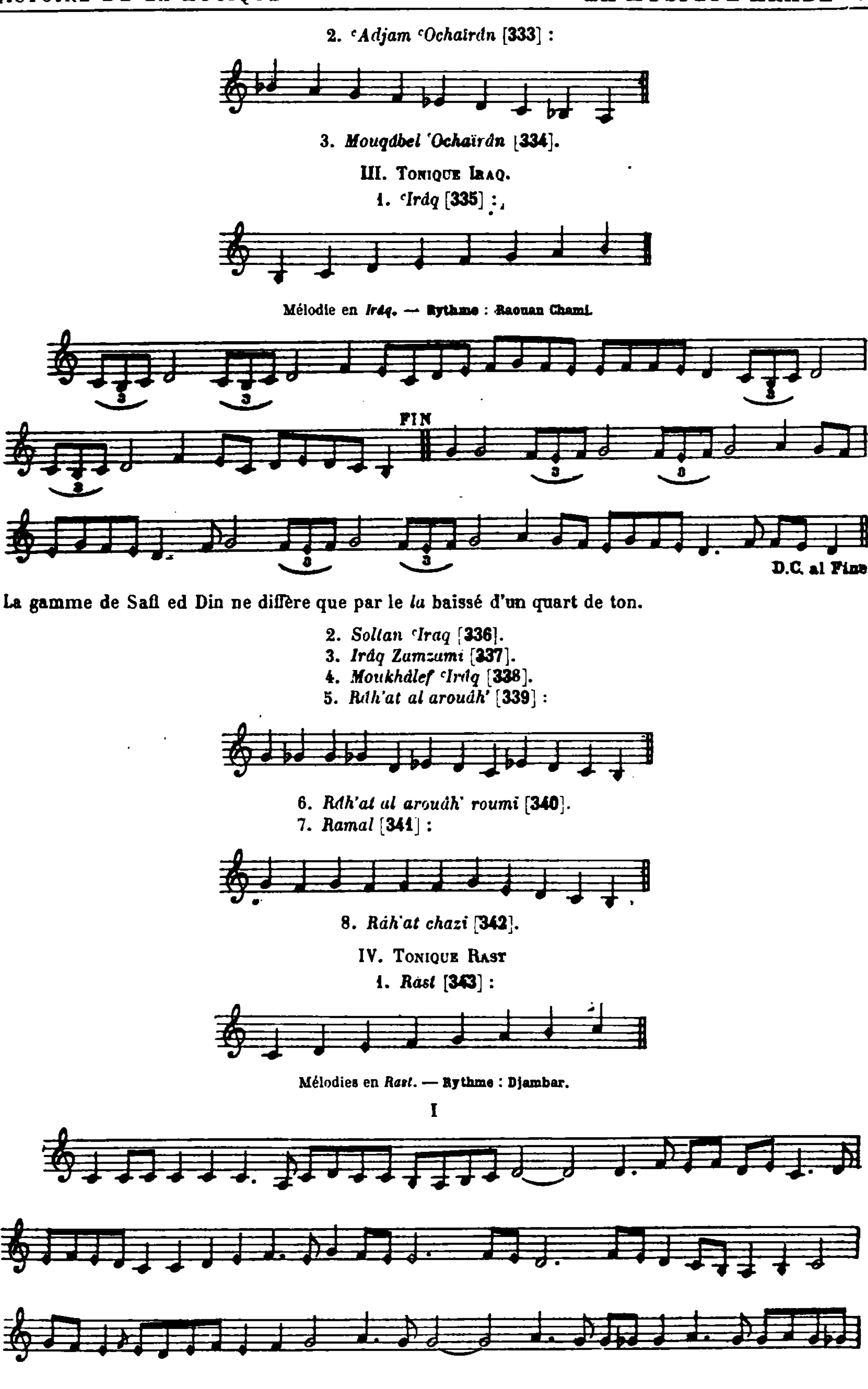
II. Tonique Ochairan.

1. *'Ochairân* [**332**] :



pas toujours formel et que toutes les règles ne peuvent jouer sans détruire le caractère des modes. Ensuite, les harmonisateurs cèdent fatalement à la tendance d'altérer certains intervalles pour les faire entrer dans des agrégations harmoniques où ils perdent leur vraie nature.

Enfin, et cet argument semble préjudiciel, la musique arabe est homophonique, avec intransigeance. La traduire harmoniquement, c'est la travestir et la trahir.



2. *ᶜAdjam ᶜOchairân* [333] :

3. *Mouqâbel ᶜOchaïrân* [334].

III. Tonique Iraq.

1. *ᶜIrâq* [335] :

Mélodie en *Irâq*. — Rythme : Raouan Chami.

La gamme de Safi ed Din ne diffère que par le *la* baissé d'un quart de ton.

2. *Soltan ᶜIraq* [336].
3. *Irâq Zamzami* [337].
4. *Moukhâlef ᶜIrâq* [338].
5. *Râh'at al arouâh'* [339] :

6. *Râh'at al arouâh' roumi* [340].
7. *Ramal* [341] :

8. *Râh'at chazi* [342].

IV. Tonique Rast

1. *Râst* [343] :

Mélodies en *Rast*. — Rythme : Djambar.

I



Rythme : Zarfakend.

II



Tous les musiciens modernes sont d'accord pour ce mode très usuel. Le *rast* de Safi ed Din ne concorde que dans la première quinte.

2. *Nakriz* [344].
3. *Sâzkâr aç çah'ih'* [345].
4. *Mâ'rannâ* [346].
5. *Nichaouerq* [347].
6. *Bendjkah* [348].
7. *Sâzkâr al mouta ᶜâref* [349].
8. *Hadjâz kah ou kâr* [350] :



Le grand nombre de variantes pour ce mode, pourtant très employé, montre combien il est difficile de fixer la musique arabe. Le *tik zerkalâh* et le *sikâh* sont plus classiques, mais le *zerkalâh* et le *bousalik* s'entendent plus fréquemment.

9. *Châouerk maçri* [351].

V. Tonique Dukah.

1. *Doukâh* appelé *Ochâq* des Turcs [352] :



Ce mode est peu connu sous le nom de *doukâh;* il est au contraire très employé sous le nom de *ochaq*, concuremment avec le suivant. On voit cependant qu'il est mal fixé. Il est impossible de l'identifier avec le *ochâq* des anciens; ce serait plutôt le *nawa* antique.

2. *Bousalik,* appelé vulgairement *Ochâq* [353].

Une de ses caractéristiques est la présence de l'*ut* avant le *ré* final; on montre le *rast* avant la tonique finale. Serait-ce un souvenir du *ochâq* antique? En tous cas, c'est le seul. Il est curieux de voir combien les modes anciens diatoniques si classiques ont été oubliés.

3. *Çobá marakkáb* [**354**] :



4. *Çoba homáyoun* [**355**].
5. *Çoba tcháouich* [**356**].

Le *çobá* **est très usité, mais on ajoute rarement une épithète distinctive.**

6. *An nádi* [**357**].
7. *Bayáti ʿadjmi* [**358**] :



8. *Bayáti nawa* [**359**].
9. *Bayáti h'osaini* [**360**].

Mode très employé et bien fixé. On prononce ordinairement *bayat.* **Il y a d'autres** *bayat :* **le** *stambouli,* **qui comporte le** *kurdi* **au lieu du** *sikáh, l'arzbár* [**361**] **avec** *l'aoudj* **au lieu du** *adjam,* **etc. La plupart des musiciens ne connaissent que le** *bayat* **tout court.**

10. *Chouri bayáti* [**362**] :



11. *Zouri bayáti* [**363**].
12. *Yazid kand* [**364**].
13. *H'osaini* [**365**].

Ce mode existe aussi avec le *h'osaini* **pour tonique.**

14. *Lahn h'osainik* [**366**].
15. *H'oçár bousalik* [**367**] :



16. *H'oçár* [**368**] :



17. *Chahnáz* [**369**] :



On se tient de préférence dans les notes élevées.

18. *Chahnaz bousalik* [**370**].
19. *Kurdi h'osaini* [**371**].
20. *Zirfakend* [**372**] :



Le nom du mode antique était *zirafkend.* **Les premiers tétrachordes sont identiques.**

21. *Nadjdi h'osaini* [**373**].
22. *Lahn ach chorouqi* [**374**].
23. *Lahn al ʿoroub* [**375**].
24. *H'adjaz* [**376**] :



Mélodie en *hadjaz*. — Rythme : Dor Kebir.



Ce mode est un des plus usités et des plus jolis. En théorie, il demande le *sikah*, et il se rapproche alors beaucoup du mode antique; dans la pratique, on le joue presque toujours avec le *mi* ♭. Ce même mode est le plus populaire de la musique indienne sous le nom de *Maya malavagoula*.

25. *Arbâ'* [377].

Mélodie en *arbà*. — Rythme : Sett'ach Arabi.

26. *Içfahân h'adjâzi* [378] :

Variante

Il ne concorde pas avec l'ancien *isfahan*.

27. *Châouerq* [379].
28. *Mâ'rannâ 'ar roumi* [380].
29. *Arazbai* [381] :

30. *Randim* [382].
31. *Yaziz* [383].
32. *Bâbâ T'âher* [384].
33. *Moh'ayar* [385] :

34. *Mouqâbel Moh'ayar* [386].
35. *'Akbari* [387].
36. *R'oddal* [388].

37. *Zerkhaldh* [**389**] :



La tonique de ce mode n'est pas *doukâh*, mais *zerkaldh*. On prononce encore parfois *zenkaldh*, d'après l'orthographe antique. La gamme n'est plus la même.

38. *Eski zerkaldh* [**390**].
39. *ᶜAdjem bousalîk* [**391**].
40. *Qarâ doukâh* [**392**].

VI. Tonique Sikah.

1. *Sikâh* [**393**] :



Mélodie de *Sikâh*. — Rythme : Mokhammes Nasri.



Ces modes en *sikâh*, comme ceux en *irâq* et en *aoujd*, empruntent à leur tonique un caractère étrange. L'oreille, d'abord surprise, cherche un repos plus complet, puis finit par trouver du charme à l'indécision de ces finales.

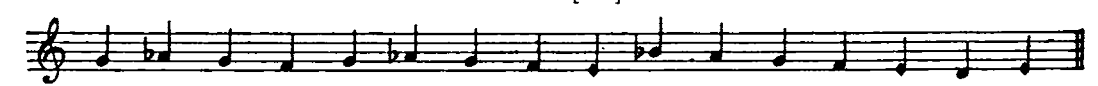
2. *Mousta ʿâr* [**394**].
3. *Sika k'azâm* [**395**] :



Ce mode est aussi usité que le *sikâh* ordinaire. En descendant on touche souvent le *kurdi* légèrement avant le *sikâh*.



4. *Qozak'* [**396**].
5. *Mâïah* [**397**] :



Il est difficile de l'identifier avec le *maia* antique. Il sert souvent de prélude à un morceau en *sikâh*.

6. *Salmak* [**398**] :



Il diffère du mode ancien.

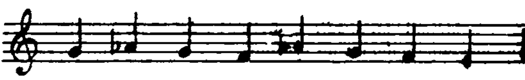
7. *H'oçâr sikâh* [**399**].



8. *Boustânîkâ* ou *Boustânikâr* [**400**] :



9. *Naj'di Sikâh* [**401**].
10. *Adjam Sikâh* [**402**].
11. *Bourzouk* [**403**] :



On l'appelle aussi « Voix de Dieu », *Çaout Allah* [**404**]. Il diffère du mode antique.

12. *ʿIrâq al bendjkâh* [**405**].

VII. Tonique Djahârkâh.

1. *Djahârkâh* [**406**] :



2. *Charankala* [**407**].
3. *Mâhourân* [**408**].

VIII. Tonique Nawa.

1. *Nawa* [**409**] :



Lorsqu'on emploie le *si* ♭, il ressemble au *nawa* antique, mais on ne monte guère au dela du *ré*. Plusieurs musiciens le jouent sur la tonique *doukâh*.

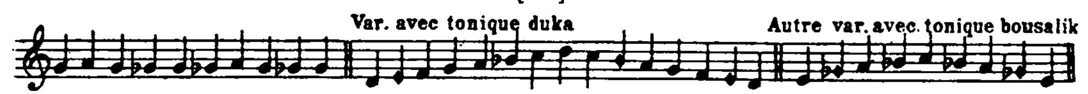


2. *Nahauand* [**410**] :



On le joue très souvent sur la tonique *rast*.

3. *Nahawend aç çârir* [**411**].
4. *Rahawi* [**412**] :

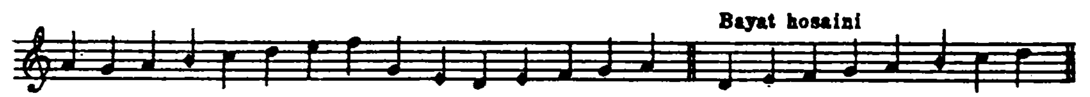


Mode fort mal fixé et dont aucune forme ne se rapproche de l'antique.

5. *Nichâbour* [**413**].

IX. Tonique H'osaîni.

1. *H'osaini égyptien* [**414**].



Nous avons déjà rencontré ce mode sous la tonique *doukâh*. Il concorde dans la première quarte avec le mode ancien.

X. Tonique Aoudj.

1. *Aoudj* [**415**] :



Mélodie en *Aoudj*. — **Rythme : Arbaâ ou Acherin.**

TAKSIM : Prélude sans accompagnement de rythme.



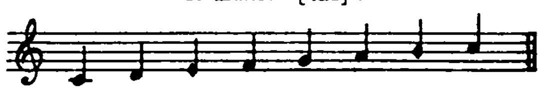
2. *Bahloudn* [416].
3. *Aoudj ddra* [417].
4. *Aoudj h'oçâr* [418].
5. *Aouj al Khorassani* [419].
6. *'Adjam* [420] :



Sa tonique n'est pas *aouj*, mais *'ajam*.

XI. Tonique Mahour.

1. *Mâhour* [421] :



C'est un *rast*, mais se tenant de préférence dans les notes hautes.

2. *Kardâni el 'arbi* [422] :



C'est un *rast* suivi d'un *bayat*. La première partie est identique au *kourdania* ancien, l'orthographe seule est changée.

3. *Ramal touti* [423] :



C'est le plus haut de tous les modes et le seul qui ait vraiment la tonique *mahour*.

Il est donc possible d'identifier assez exactement

sur la tonique	Yekâh	4	modes
— —	Ochaïran	3	—
— —	Irâq	8	—
— —	Rast	9	—
— —	Dukâh	40	—
— —	Sikâh	12	—
— —	Djaharkâh	3	—
— —	Nawah	5	—
— —	Hossaïni	1	—
— —	Aoudj	6	—
— —	Mahour	3	—

Cela nous amène à reconnaître 94 modes.

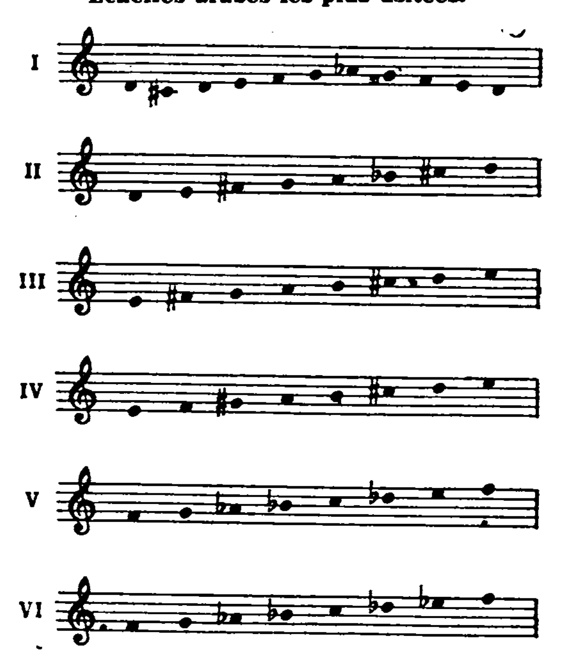
Mais il ne faudrait pas inférer de cette nomenclature que tous les modes qu'elle présente sont également usités.

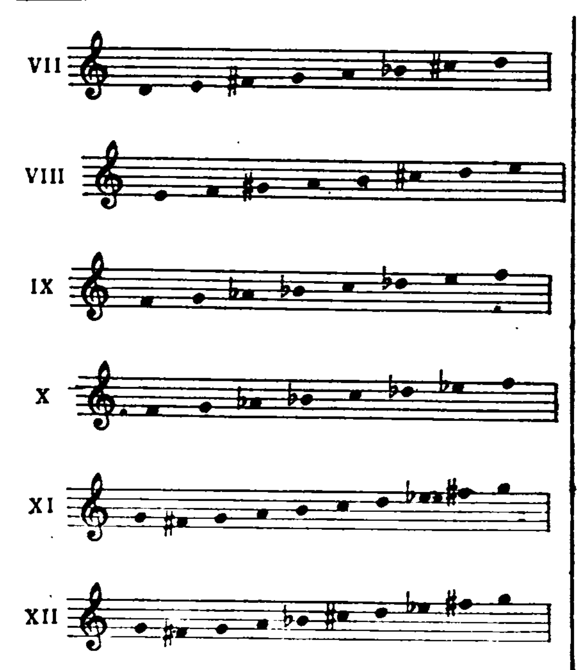
En cette espèce, comme dans tout ce qui concerne la musique arabe, un départ est indispensable entre la théorie et la pratique. En réalité, le nombre des modes actuellement usités est plus restreint, et il y a surtout à cela une raison provenant des instruments employés et de l'ignorance de beaucoup de musiciens indigènes.

Une autre raison est d'un autre ordre et d'origine plus récente. Dans les grandes villes arabes que la civilisation occidentale a envahies, les musiciens ont commencé à publier leurs œuvres, plus à l'usage des touristes que de leurs propres coreligionnaires. Ces transcriptions se sont trouvées aux prises avec les difficultés, que nous avons déjà signalées, de notre notation moderne incapable de représenter exactement toutes les notes, cependant réelles, de la musique arabe. Ces difficultés n'ayant pas arrêté le transcripteur, il en est résulté que les mélodies publiées reposent sur des altérations conventionnelles de certains intervalles et sont construites sur des échelles musicales plus voisines de nos propres échelles.

C'est ainsi que les mélodies, vocales ou instrumentales, des musiciens les plus réputés du Caire appartiennent, à peu près uniformément, à l'une des échelles du tableau suivant où nous avons consigné, conformément à leur propre notation et dans les tonalités les plus usuelles, les modes qu'elles évoquent et qu'il sera facile de comparer avec les formes plus classiques énumérées plus haut.

Echelles arabes les plus usitées.







Nous ajoutons au tableau des échelles quelques spécimens de musique arabe moderne, en répétant cette réserve que pour la plupart des mélodies notre notation est impuissante à donner une représentation exacte du son; mais en enregistrant cette excuse que beaucoup d'exécutants de grandes villes (Le Caire, Damas, Brousse) commencent à adopter les instruments à tempérament et négligent les instruments anciens avec les ligatures classiques, devenant eux-mêmes les artisans de la décadence de leur art.

1. « Taksim » de Costandi Mancy :



2. Danse du mouchoir d'Abdul Hamid Aly :





3. Mélodies des monts de Moab[1] :

I



4. « El yom safa » de Mansour Aouad.



5. « Gali-el-Qamil Wel Kas fi Yaddo » de Mansour Aouad :



1. R. P. Peilavi (*Mercure musical*, 15 juillet 1906).

6. « Ya raïl ziba » de M. Kamel el Kholay :

Mode : *Hadjaz*. — **Rythme : Youreuk Samay.**



7. Air populaire de Bagdad.



8. Air égyptien.

On trouvera plus loin, au chapitre *Les Chanteurs*, quelques spécimens de musique vocale.

En cette question des modes, comme dans la plupart des questions de la musique arabe, il est tout à fait impossible d'obtenir une codification formelle. D'un pays à un autre changent non seulement les noms d'une même échelle musicale, mais aussi les échelles attribuées à tel ou tel mode.

Cette confusion ne peut pas être écartée d'un tableau complet de la musique arabe. Née de ce que les premiers théoriciens eux-mêmes n'avaient pas pu se mettre d'accord, sur les règles essentielles parce qu'ils avaient trop négligé de regarder et d'écouter autour d'eux, ou bien parce qu'aucun d'entre eux n'avait été investi par ses contemporains d'une autorité suffisante pour que ses décrets pussent faire loi en la matière, elle est un fait qu'on ne peut négliger, une faiblesse fatale de la tradition purement orale qui se manifeste le long des siècles et qui s'aggrave dans les temps présents.

Avec cette réserve nous ajoutons ici à ce qui précède la composition des modes, telle que la présente le Derviche Mohamed du Caire comme étant la théorie professée par lui et ses contemporains. Elle se résume dans le tableau suivant (page 2768) dans lequel, ne disposant pas d'un graphisme musical capable de représenter exactement des quarts de ton, nous avons disposé les notes constituant le mode sur une échelle de 24 lignes, conformément au texte du Derviche Mohamed.

« Les musiciens, dit-il, divisent ce qui est entre les degrés en quarts. Ainsi ils divisent la distance entre *Rassett* et *Douka* en quatre quarts, entre *Douka* et *Sika* trois quarts et entre *Sika* et *Djarka* trois quarts. C'est-à-dire tout *diwan* (toute octave) est composé de 24 quarts. Tu peux commencer l' « échelle » à partir de n'importe quel quart, pourvu qu'il y ait quatre quarts entre le 1er et le 2e degré et trois quarts entre le 2e et le 3e comme entre le 2e et le 1er. Par cette méthode tu peux reproduire n'importe quelle « mélodie ». Mais il faut observer les distances en quarts se trouvant entre les degrés de la « mélodie ».

« Mélodie » comme « échelle » sont pris ici dans le sens de mode; car, plus loin, Derviche Mohamed donne la classification des modes par le seul énoncé des notes successives qui les caractérisent.

On remarquera que notre auteur, négligeant ou ignorant la théorie de ses devanciers et de ceux qu'on pourrait appeler les classiques contemporains, se contente de diviser l'octave en 24 parties égales. Cette simplification est en contradiction formelle avec la gamme théorique de Meshaqa et avec les indications recueillies chez les théoriciens modernes. Il n'en importe pas moins de savoir comment un praticien arabe dispose les différents modes de sa connaissance sur cette échelle de 24 parties à l'octave.

Modulations.

L'examen des échelles modales que nous venons de donner nous fixe déjà sur la richesse des tonalités arabes et sur les ressources multiples et très variées dont disposent les exécutants.

Cette richesse est encore augmentée par la modulation.

Il est assez rare, sauf dans les couplets populaires de peu d'étendue et dans les courtes compositions, que toute une mélodie se maintienne dans un seul mode. Certaines gammes ont entre elles des affinités marquées : elles constituent ce que nous appellerions en Occident des « tons voisins », et cette sorte de parenté permet au compositeur de varier sa mélodie en passant d'un mode à l'autre, à condition toutefois de terminer toujours par le mode initial.

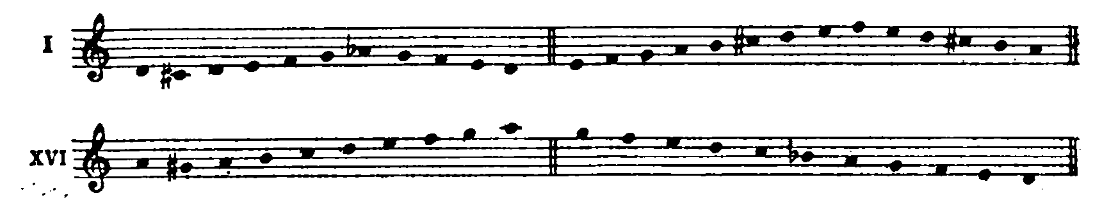
Voici à titre d'exemples quelques modulations assez usuelles dans le mode *bayat* recueillies par le R. P. Collangettes en Syrie.



	Nom arabe des notes	RASSETT	HIDJAZ	ANNOUHOUD	BAÏAT	HOSSEÏNI	RAOUI	CHOURI	EL ACHAK	CHAHNAZ	SABA	SIKÂH	RAMEL	DJARKÂH	NAOUA	ADJEM	AARAK	RAHAT LAROUAH
	ACHIRAM																	
	Tim Adjem Achiram																	
	Adjam Achiram															o		
FA	ARAK																o	o
SOL	RASSETT	o	o	o												o	o	o
	Tim Zerkalah																	
	Zerkalah		o															
	Tik Zerkalah																	
LA	DOUKAK / DOUKAH	o		o	o	o	o	o	o	o	o					o	o	o
	Tim Kourdi																	
	Kourdi			o						o						o		o
SI	SIKAK / SIKAH	o	o		o	o	o	o			o	o	o				o	
	Tim Bousilik																	
	Bousilik								o									
DO	DJARKAH	o	o	o	o	o	o	o	o		o	o		o		o	o	
	Tim Hidjar																	
	Hidjar ou Saba						o			o	o		o					o
	Tik Hidjar																	
RE	NAOUA	o	o	o	o	o			o	o		o	o	o	o	o	o	o
	Tim Hissar																	
	Hissar		o	o				o				o	o					
	Tik Hissar																	
MI	HOSSEINI	o			o	o	o		o	o	o			o	o	o	o	o
	Tim Adjem																	
	Adjem					o					o			o		o		o
FA	AOUDJ	o	o	o	o		o	o	o	o		o	o		o		o	
	Tim Mahour																	
	Mahour																	
SOL	KOURDANE	o	o	o	o	o	o	o	o		o	o	o	o	o			
	Tim Chahnaz																	
	Chahnaz									o	o							
	Tik Chahnaz																	
LA	MAHIR				o	o	o	o	o	o		o	o	o	o			
	Tik Sambalah																	
	Sambalah																	
SI	SIKAH											o	o	o	o			
	Tim Bousilik																	
	Bousilik																	
DO	DJARKAH													o	o			



Nous y ajoutons deux modulations typiques pratiquées couramment par les musiciens du Caire et d'Alexandrie en indiquant à quelle échelle des pages 2763 et 2764 elles se rattachent.



Les rythmes.

Chez les Arabes modernes comme chez les anciens, le rythme constitue une des lois, la plus essentielle peut-être, de l'exécution musicale.

Les musiciens d'Egypte racontent volontiers que Ishac ben Ibrahim El Mossouli avait coutume de dire :

« Celui qui se trompe est des nôtres; celui qui ajoute ou retranche dans une mélodie est des nôtres; mais celui qui s'écarte du temps sans s'en rendre compte ne peut pas être des nôtres. »

L'importance attribuée au rythme est encore considérable, car cette série de battements clairs ou sourds sur lesquels est construite la mélodie jouée ou chantée constitue le seul accompagnement admis par la musique arabe; elle est l'assise métrique, le motif dessiné par la même succession de sons frappés et de silences qui mesure le déroulement de l'arabesque mélodique et qui revient comme revient le motif épigraphique ou floral de l'arabesque sculptée dans le plâtre ou le bois[1].

Le soin avec lequel les anciens ont fixé les rythmes et attribué à chaque mélodie celui sur lequel elle doit être entendue, suppose que le compositeur a choisi, pour accompagner son chant, la succession de brèves et de longues, battue sur les instruments de percussion, qui convenait le mieux au caractère de ce chant. De même qu'un poète trouve plus logique d'exprimer une ballade, une élégie ou un chant d'amour sur tel ou tel mètre, de même le musicien arabe, quand il compose, manifeste une préférence raisonnée pour tel ou tel rythme. Peut-être même est-il permis de conjecturer qu'il existait des règles établissant les rapports de la mélodie et du rythme[2].

De ces règles et de cette importance du rythme les théoriciens modernes ne nous ont gardé que des notions imprécises tout à fait insuffisantes pour conditionner une théorie de leur science actuelle du rythme.

1. Dans certains pays arabes se pratiquent des danses de caractère grave, moitié profane, moitié religieux, où les danseurs chantent pendant que les assistants marquent le rythme vec leurs mains (Alep). Dans les *Zikres* ou *Allahou*, cérémonies religieuses qui ont lieu dans les mosquées, le rythme ainsi frappé par les fidèles joue également un grand rôle.

2. Voir, chap. II, l'anecdote rapportée dans *El Aghani* où Ishak proteste parce qu'un chanteur chante en *ramal* pendant que l'accompagnateur joue en *hazadj* (page 2696).

Tous rendent hommage à la nécessité de ce rythme; mais leur avis diffère souvent sur la composition et la durée d'un même rythme, et s'ils parlent des règles avec un respect religieux, ils sont la plupart incapables d'en formuler une seule; ou bien ils se contentent d'invoquer l'autorité de leur maître, autorité à laquelle, souvent dans la même région, est opposée par d'autres exécutants l'autorité d'un autre maître.

Après avoir longuement étudié par une audition patiente et répétée les rythmes encore en usage dans les pays arabes, on arrive à constater que les musiciens adoptent le plus souvent un motif rythmique très simple, analogue à notre 2/4 ou à notre 6/8, et l'on doit remarquer déjà, dans ce fait, les résultats d'une simplification provenant d'une défaillance de la tradition ou de l'insuffisance des études des exécutants. La majorité des musiciens turcs, égyptiens, syriens, arabes, s'en tient à des accompagnements rudimentaires, et, dans le Maghreb, les traces des rythmes un peu difficiles à retenir sont de plus en plus rares.

Cependant on trouve encore quelques professionnels capables de donner des précisions sur les rythmes connus par eux, et cette richesse, plus théorique que pratique, est parfois assez abondante.

Nous en recueillons ici tout ce qui paraît intéressant pour fixer ce point de l'histoire de la musique arabe moderne avant que le temps et les voisinages aient achevé leur œuvre destructrice.

*
* *

OUÇOUL [424]

Les bases du rythme arabe sont des battements qui diffèrent par leur son et par leur durée.

Il y a le battement sourd appelé — *doum* ou *toum* [425] et le battement clair appelé — *tak* ou *tek* [426].

Dans l'orchestre le *toum* et le *tek* sont battus sur deux petits tambours de 15 à 20 cm. de diamètre en forme de demi-sphère, reliés ensemble par une ficelle et appelés *noqairat*.

Le tambour des *toum* est mouillé légèrement; celui des *tek* est chauffé sur un brasier. Les sons deviennent ainsi bien tranchés.

Généralement c'est le chef d'orchestre qui joue des *noqairat*, comme on blouse des timbales, au moyen de deux petites baguettes, les *toum* étant frappés à gauche et les *tek* à droite.

Si l'accompagnement rythmique est exécuté sur un tambourin *douf*, le *toum* se frappe sur la peau et le *tek* sur le cercle de bois, qui agite alors de petites cymbales de cuivre insérées dans le cercle.

A défaut de tambourin, on joue le *tek* en frappant le genou avec la main ouverte et le *toum* avec la main fermée. Certains exécutants battent le *toum* avec la droite, tandis que la main gauche frappe le *toum* quand elle est fermée et le *tek* quand elle est ouverte.

En Syrie le *toum* se frappe avec la main droite et le *tek* avec la main gauche.

Dans certaines régions de la Syrie et de l'Arabie on marque le rythme avec les pieds.

A ces deux battements types il faut ajouter le — *demi-toum* ou — *dim* [427] et le *demi-tek* ou — *tik* [428], le — *çoflat* [429], qui est composé d'un *toum* et de deux *demi-toum*, le silence — *mazn* [430] et des roulements rapides — *nagroun sari ʿoun* [431].

Tels sont les éléments des rythmes arabes.

Si tous les théoriciens modernes donnent sur ces notions premières des indications pareilles, leur accord cesse dès qu'ils veulent énumérer les rythmes usités.

Kamel el Kholay en décrit dix-sept comme venant directement des anciens[1], et en donne une dizaine comme d'origine turque ou syrienne[2], annonçant d'ailleurs dans une note que dans une prochaine édition il en présentera d'autres.

Le derviche Mohamed en décrit 21[3].

Des exécutants prétendent en connaître 35; d'autres vont jusqu'à 92.

Il en est sans doute ici comme des modes, dont le nombre théorique serait fait pour nous dérouter, mais qui se réduisent dans la réalité à un chiffre infime.

Cette notion essentielle du rythme a tellement préoccupé les théoriciens modernes, que, ne possédant pas une terminologie qui leur aurait permis de fixer les valeurs et les successions de ces valeurs, ils se sont ingéniés à donner une représentation graphique aux diverses parties d'un rythme. Mais malheureusement chaque auteur a son système. Il arrive même souvent qu'à cette multiplicité de systèmes s'ajoute le désaccord entre la valeur des unités et la composition du rythme envisagé.

Le derviche Mohamed représente le *tek* par le signe O qui est celui du chiffre 5, et le *toum* par le signe ●. Le signe = indique le silence de la durée du *tek* ou du *toum*. Si ce signe est répété plusieurs fois, la durée du silence est proportionnelle à cette répétition. Le signe ÷ indique un silence dont la durée est la moitié d'un *tek* ou d'un *toum*.

C'est ainsi que cet auteur note certains rythmes :

---

1. Ce sont: *El Khafif, Eth-Thaqil, Ech-Chember, El Arba-ou-acherin*, « le 24 », *El Ouarchane*, « le 16 », *El Mohadjd'jer* ou *Moçadder, El Rahadj, El Fokket, El Mokhammed, El Mohadjd'jer, El Moudouar, El Maçmoudi, El Aoufar, El Morabbaâ, En Noukhet el Hendi, En Noukhet, Ed'Dharafat, Es Samai eth thaqil, Es Samai ed daredj, Es Samai esserbend ettair, El Aqçâq.*

2. Ce sont: *Ez Zendjir, Eth Thaqil, Ed Dour el kebir, Er Ramal, El Mokhammed eth turqui, El Ouarchane eth turqui, Dour rouane, Ez Zerfikend, Es Samai el aqçâq, Ed Dour el Hindi.*

3. Ce sont : *Es Samai ettair, Es Samai ed daridj, El Masmoudi, Es Samai eth taqil, El Naoukhat, El Madour, El Afranki Laqsa, Ed Darafat, El Mourabar, El Moukhammed, El Mouhadjar, El Noukht el Hindi, El Aoufar, El Rahdj, El Fakhat, El Khafif, Eth Thaqil, Es Schambar, El Barfachan, Es Jettaohe*, « le 16e », *El Arba ou acherin*, « le 24e ».

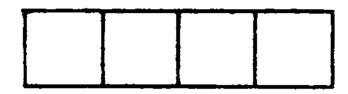
Samay tair	○	●	=													
Samay daridj	●	=	○	○	○	○										
Samay takil	●	=	○	=	●	●	○	÷								
Mourabba	○	○	=	●	=	=	=	○	=	○	=	●	=			
Khafif	○	○	●	=	⊙	○	●	=	○	○	●	=	○	○	●	=
	○	○	●	○	●	○	●	○	●	●	○	●	=	○	●	
Arba ou 'acherin. (Les 24.)	●	=	=	=	●	=	●	=	○	=	●	=	○	=	●	
	=	○	=	○	=	●	=	○	=	●	=	○	=	●	=	=
	=	●	=	●	●	○	÷	○	=	○	○	=	○	○	●	
	=	=	=													

Kamel el Kholay a adopté un autre système de représentation de rythmes en essayant de l'adapter aux valeurs de durée de la musique européenne afin de fixer plus exactement le mouvement.

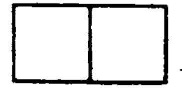
Nos « temps », explique cet auteur, sont construits sur quatre unités différentes.

La *grande unité* dont 25 font une minute équivaut à la ronde. C'est sur elle que se chantent les airs égyptiens connus sous le nom de *adouar* [431 A].

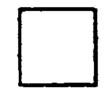
Elle vaut quatre *khânat* [431 B] et se figure ainsi :



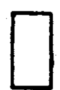
La *moyenne unité*, sur laquelle sont composés la plupart des rythmes et dont 50 font une minute, vaut 2 *khânat*. Elle se figure ainsi et équivaut à la 𝅗𝅥 :



La *petite unité* équivaut à la ♩; il en faut 100 pour une minute. Elle vaut une *khâna* et se figure ainsi :



La *moitié de la petite unité* équivaut à la ♪ ; il en faut 200 pour une minute. Elle vaut une *demi-khâna* et se figure par



Le signe de la *khâna manquante* est +; il équivaut au soupir européen.

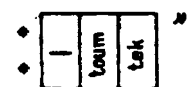
Le signe de la *moitié de khâna manquante* est —; il équivaut au demi-soupir.

Le commencement de la mesure se marque par le signe », et la fin par le signe ⁑.

Voici la figure de quelques rythmes (on lit de droite à gauche).

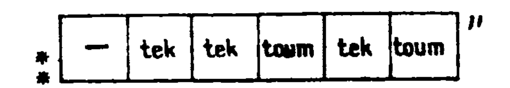
Samay el air[1] :

($3\frac{1}{2}$ de la petite unité.)



Samay el daredj[2] :

($6\frac{1}{2}$ de la petite unité.)



1. On commence le chant sur le *toum* suivi d'un silence.

2. Ce rythme est rarement entendu en Egypte. On commence le chant sur le 1er *toum*, quelquefois sur le dernier *tek* ou même sur le silence.

Samay eth thaqîl[1] :

($10\frac{1}{2}$ de la petite unité.)

—	—	tek	toum	toum	—	tek	—	—	toum

El mourabban[2] :

(13 de la petite unité.)

+	toum	tek	tek	+	tek	+	+	+	toum	+	tek	toum

El khafif[3] :

(32 de l'unité moyenne.)

+	toum	+	tek	+	toum	+	tek	+	toum	+	toum	+	+	+	toum
+	+	+	toum	+	tek	+	toum	+	tek	+	toum	+	tek	+	tek
+	+	+	toum	tek	tek	+	tek	tek	+	tek +	tek	toum	toum	+	toum

Arba ou acherine[4] :

(24 de l'unité moyenne.)

+	tek	+	tek	+	+	+	toum	+	tek	+	tek	+	+	+	toum
+	tek	+	tek	+	+	+	toum	+	tek	+	tek	+	+	+	toum
+	tek	+	tek	toum	toum	+	toum	+	tek	+	tek	+	+	+	toum
+	tek	+	tek	+	toum	+	toum	+	toum	+	tek	+	+	+	toum

Malgré ces tentatives d'une précision qui nous apporterait des formules traduisibles en figures de notes, une certaine confusion règne encore dans la notion des rythmes de la musique arabe moderne, non seulement parce que les auteurs ne sont pas d'accord entre eux, mais aussi parce que les exécutants enjolivent et compliquent volontiers leurs battements, et remplacent le sévère ordonnancement des coups sourds et des coups plus clairs par leur fantaisie personnelle.

Codifier cette partie de la théorie moderne devient dès lors impossible.

Le R. P. Collangettes a cependant employé des moyens purement scientifiques pour mettre un peu de clarté dans cette confusion. Il s'est servi d'un phonographe et d'un tambour de Marey sur lequel les battements s'enregistraient par le moyen d'un courant électrique. Muni de ce dispositif, il a recouru au concours de Cheikh Mohamoud Kahal, de Damas, et de l'iman Djesba, d'Alep.

C'est ainsi qu'il a obtenu les 50 rythmes avec leurs variantes que nous donnons ci-contre avec une transcription musicale qui a surtout pour intention de permettre aux musiciens d'Occident de les comprendre facilement et de préciser une partie très importante de la musique arabe.

1. On commence le chant tantôt sur le 1er *toum*, ou sur le silence qui vient après le 1er *tek* ou sur le 1er des deux *toum* successifs.

2. On commence le chant soit sur le 1er *toum*, soit après les deux *toum*, sur le premier *tek* qui les suit.

3. Ne se joue plus en Egypte que sur un ou deux airs. On commence le chant sur les silences qui suivent le 1er *toum*.

4. On commence le chant sur le *toum* qui est suivi de trois silences.

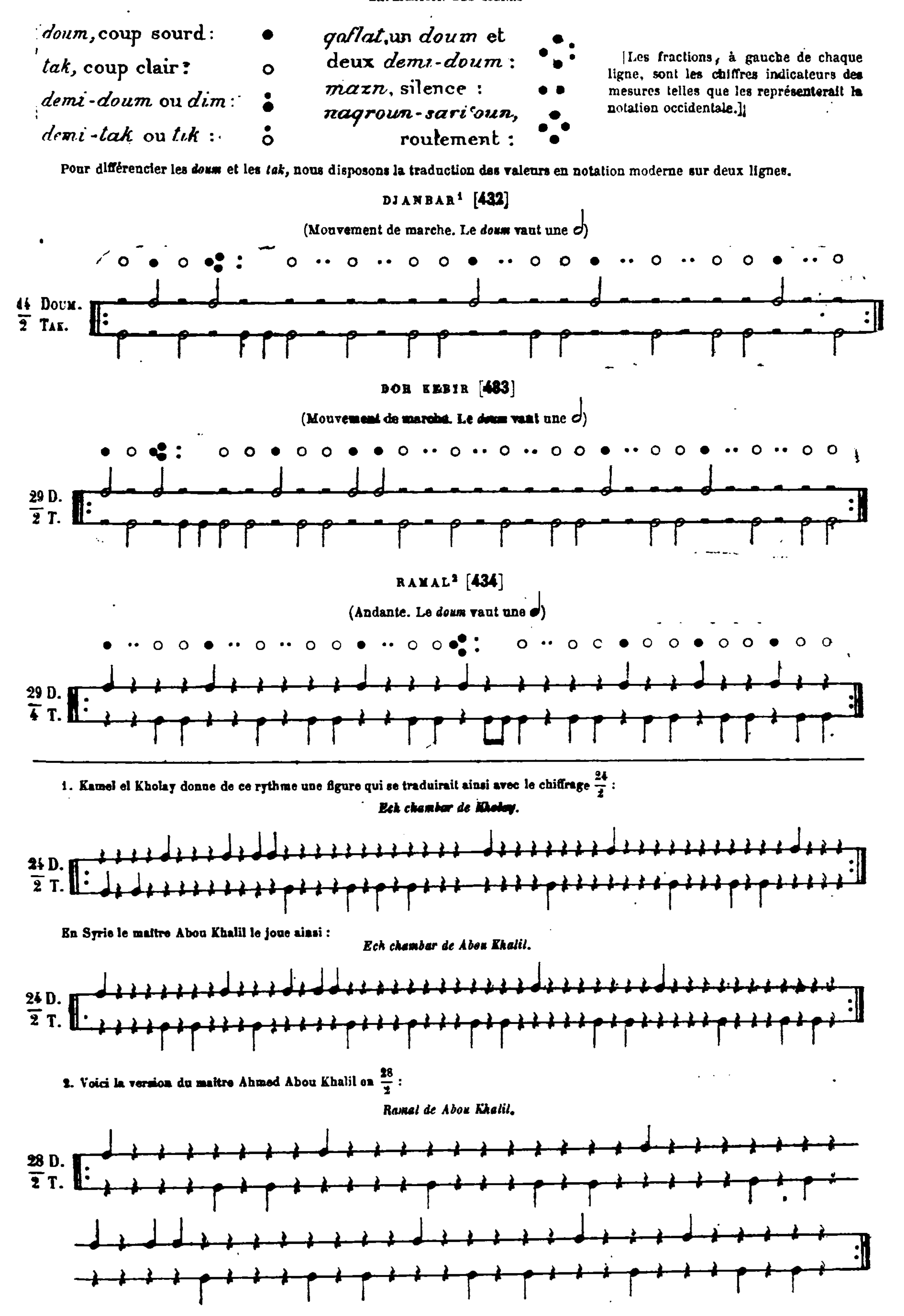
Rythmes arabes modernes.

EXPLICATION DES SIGNES

doum, coup sourd : ●
tak, coup clair : ○
demi-doum ou *dim* : ⁚●
demi-tak ou *tik* : ⁚○
qaflat, un *doum* et deux *demi-doum* :
mazn, silence : ● ●
naqroun-sari'oun, roulement :

[Les fractions, à gauche de chaque ligne, sont les chiffres indicateurs des mesures telles que les représenterait la notation occidentale.]

Pour différencier les *doum* et les *tak*, nous disposons la traduction des valeurs en notation moderne sur deux lignes.



1. Kamel el Kholay donne de ce rythme une figure qui se traduirait ainsi avec le chiffrage $\frac{24}{2}$:

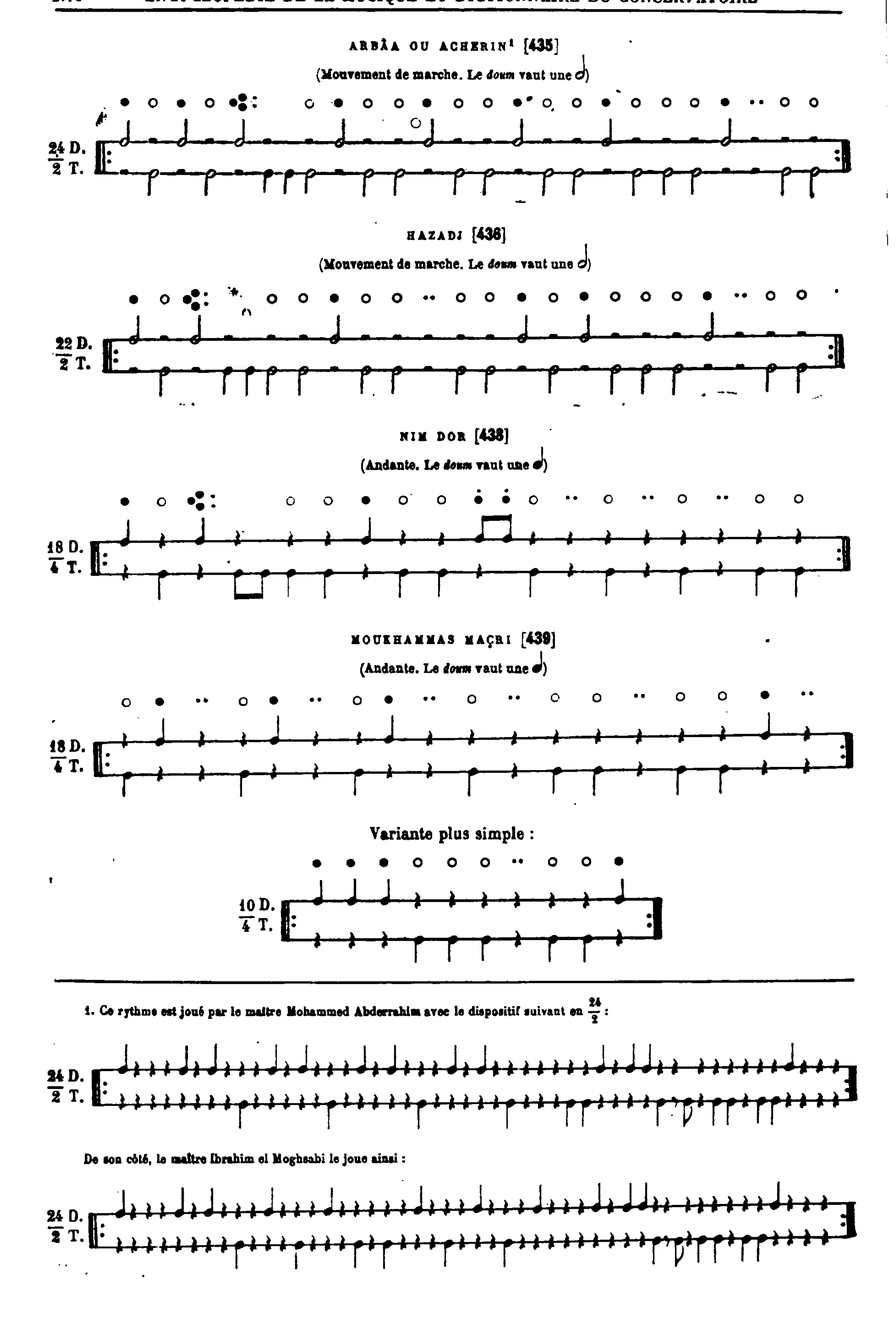
Ech chambar de Kholay.

En Syrie le maître Abou Khalil le joue ainsi :

Ech chambar de Abou Khalil.

2. Voici la version du maître Ahmed Abou Khalil en $\frac{28}{2}$:

Ramal de Abou Khalil.


ARBÂA OU ACHERIN[1] [435]
(Mouvement de marche. Le *doum* vaut une 𝅗𝅥)
24 D.
2 T.
HAZADJ [436]
(Mouvement de marche. Le *doum* vaut une 𝅗𝅥)
22 D.
2 T.
NIM DOR [438]
(Andante. Le *doum* vaut une ♩)
18 D.
4 T.
MOUKHAMMAS MAÇRI [439]
(Andante. Le *doum* vaut une ♩)
18 D.
4 T.
Variante plus simple :
10 D.
4 T.
1. Ce rythme est joué par le maître Mohammed Abderrahim avec le dispositif suivant en $\frac{24}{2}$:
24 D.
2 T.
De son côté, le maître Ibrahim el Moghsabi le joue ainsi :
24 D.
2 T.

MOUKHAMMAS ETH TURKI [440]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

16 D.
4 T.

AOUFAR MAÇRI[1] [441]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

18 D.
4 T.

AOUFAR 'ARABI [442]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

8 D.
4 T.

SETT'ACHR MAÇRI [443]

(Le *doum* vaut une ♩)

15 D.
4 T.

Variante :

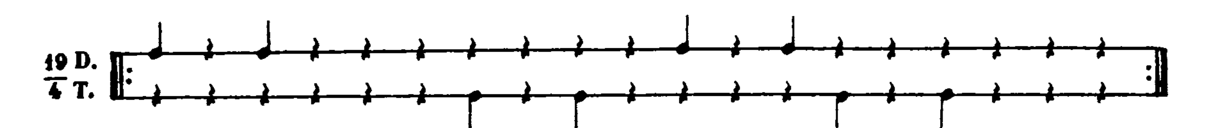
19 D.
4 T.

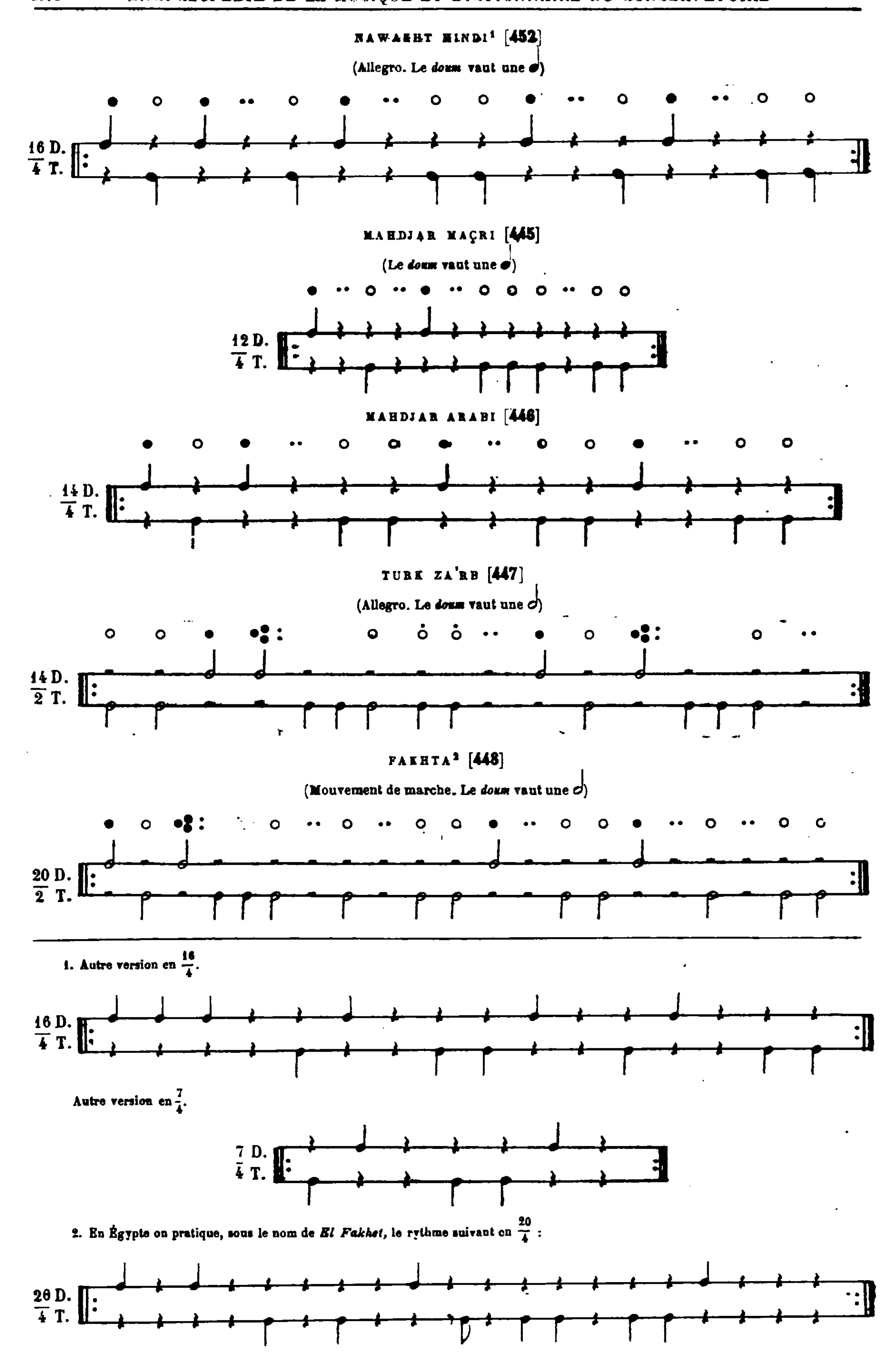
SETT'ACHR 'ARABI [444]

(Le *doum* vaut une ♩)

16 D.
4 T.

1. Version de Mohamed Abderrahim recueillie par Kamel el Kholay, valeur $\frac{19}{4}$:





1. Autre version en $\frac{16}{4}$.

Autre version en $\frac{7}{4}$.

2. En Égypte on pratique, sous le nom de *El Fakhet*, le rythme suivant en $\frac{20}{4}$:

MAROUACHAN 'ARABI [449]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

16 D. / 4 T.

MAROUACHAN TURKI [450]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

16 D. / 4 T.

NIM THAQIL [452]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

12 D. / 4 T.

NAWAKTH 'ARABI [453]

(Allegro. Le *doum* vaut une ♩)

7 D. / 4 T.

NOUSF NAWAKHT [454]

(Vivace. Le *doum* vaut une ♪)

13 D. / 8 T.

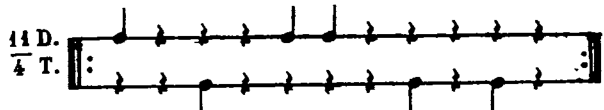
ZARFAREND[1] [456]

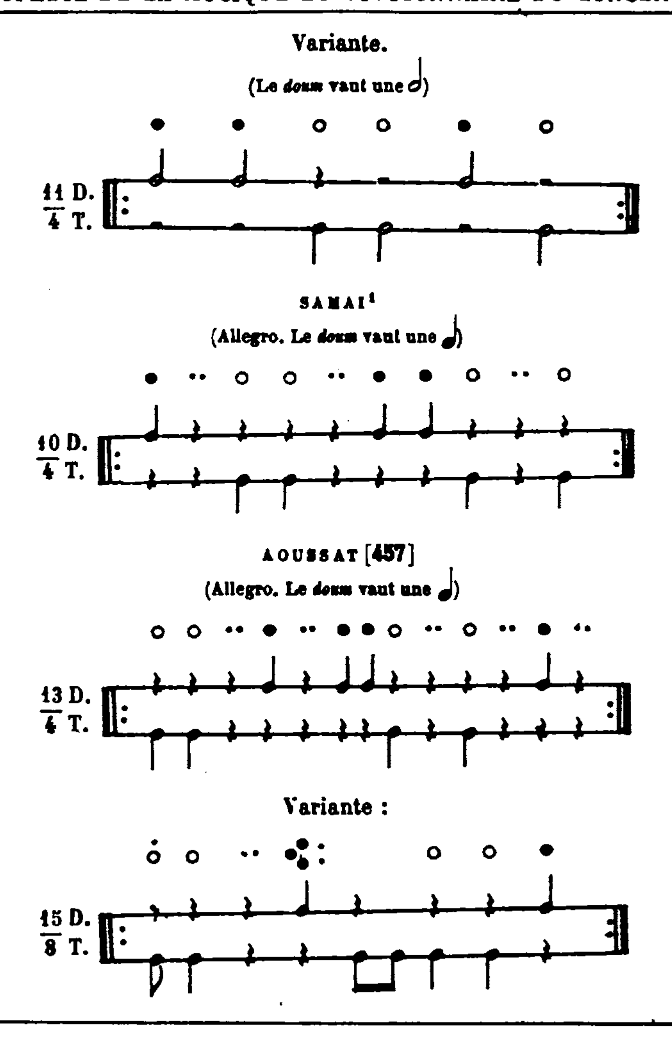
(Allegro. Le *doum* vaut une ♪)

11 D. / 4 T.

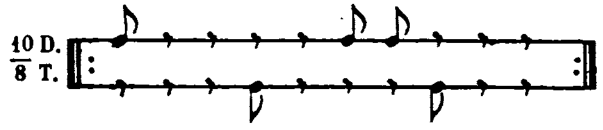


1. Version de Kamel el Kholay en $\frac{11}{4}$:

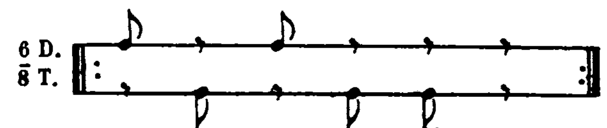




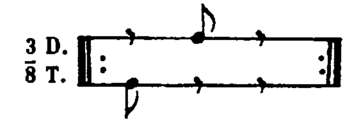
1. Version en $\frac{10}{8}$ dite *Samaï eth taqil* [459] :



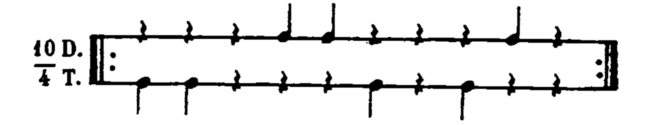
Version en $\frac{6}{8}$ dite *Samaï ed daredj* [460].



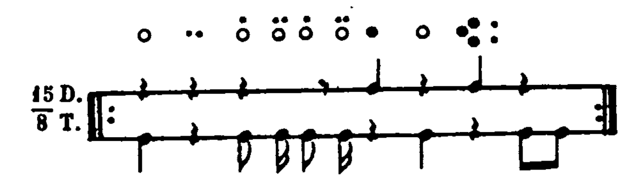
Version en $\frac{3}{8}$ dite *Samaï Ettaïr* [461].



Version en $\frac{10}{4}$ dite *Samaï el Aqçaq* [462].

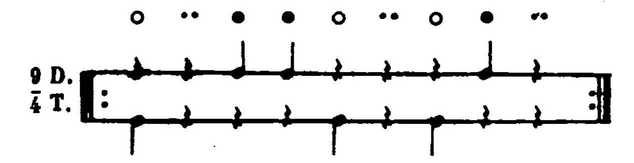


Autre variante :

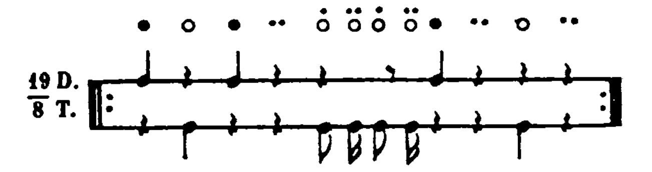


IOUN HAWASSI [458]

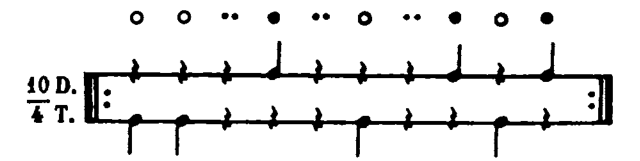
(Presque vivace. Le *doum* vaut une ♩)



Variante.

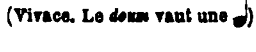


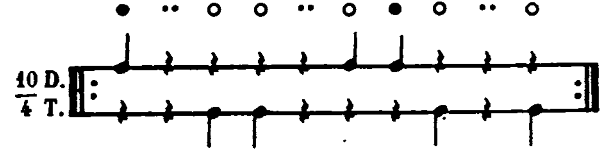
Autre variante.



AQSAQ[1] [463]

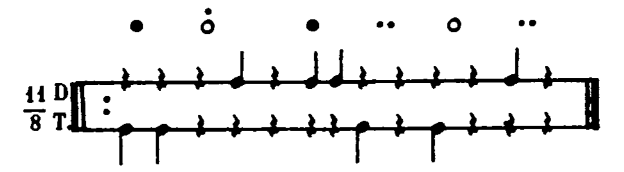
(Vivace. Le *doum* vaut une ♩)





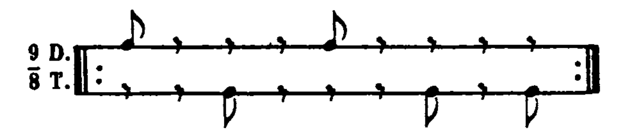
AQSAQ NAWAKHT [464]

(Vivace. Le *doum* vaut une ♩)



---

1. Rythme connu en Égypte sous le nom de *Frandji* en $\frac{9}{8}$:



KHAFIF[1] [465]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

32 D.
4 T.

RAOUAN CHAMI[2] [466]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

14 D.
4 T.

RAOUAN HALABI [467]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

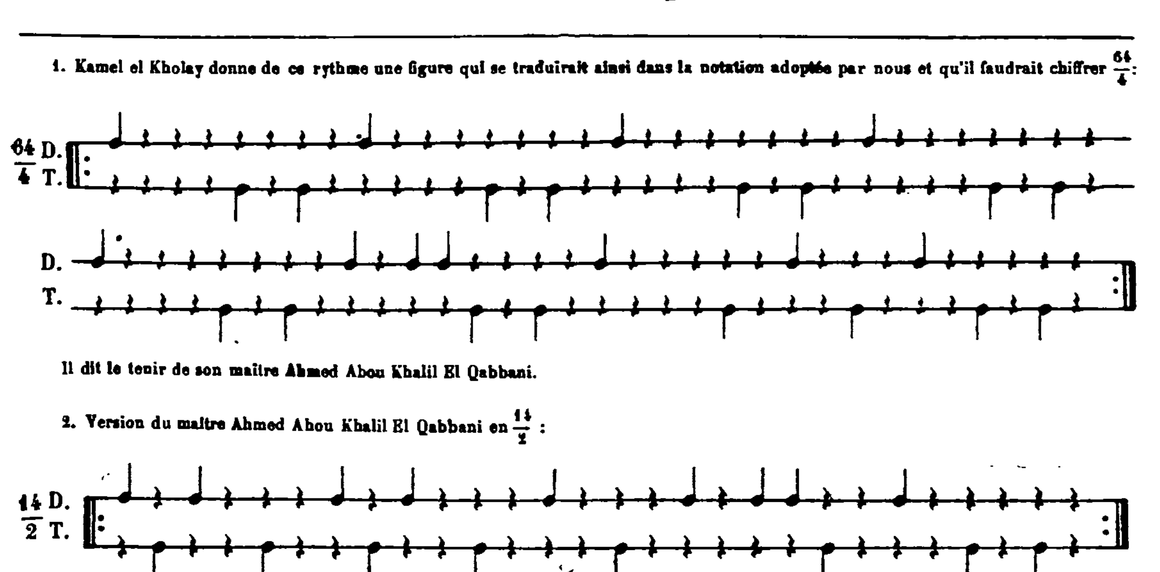
14 D.
4 T.

NIM RAOUAN [468]

(Andante. Le *doum* vaut une ♩)

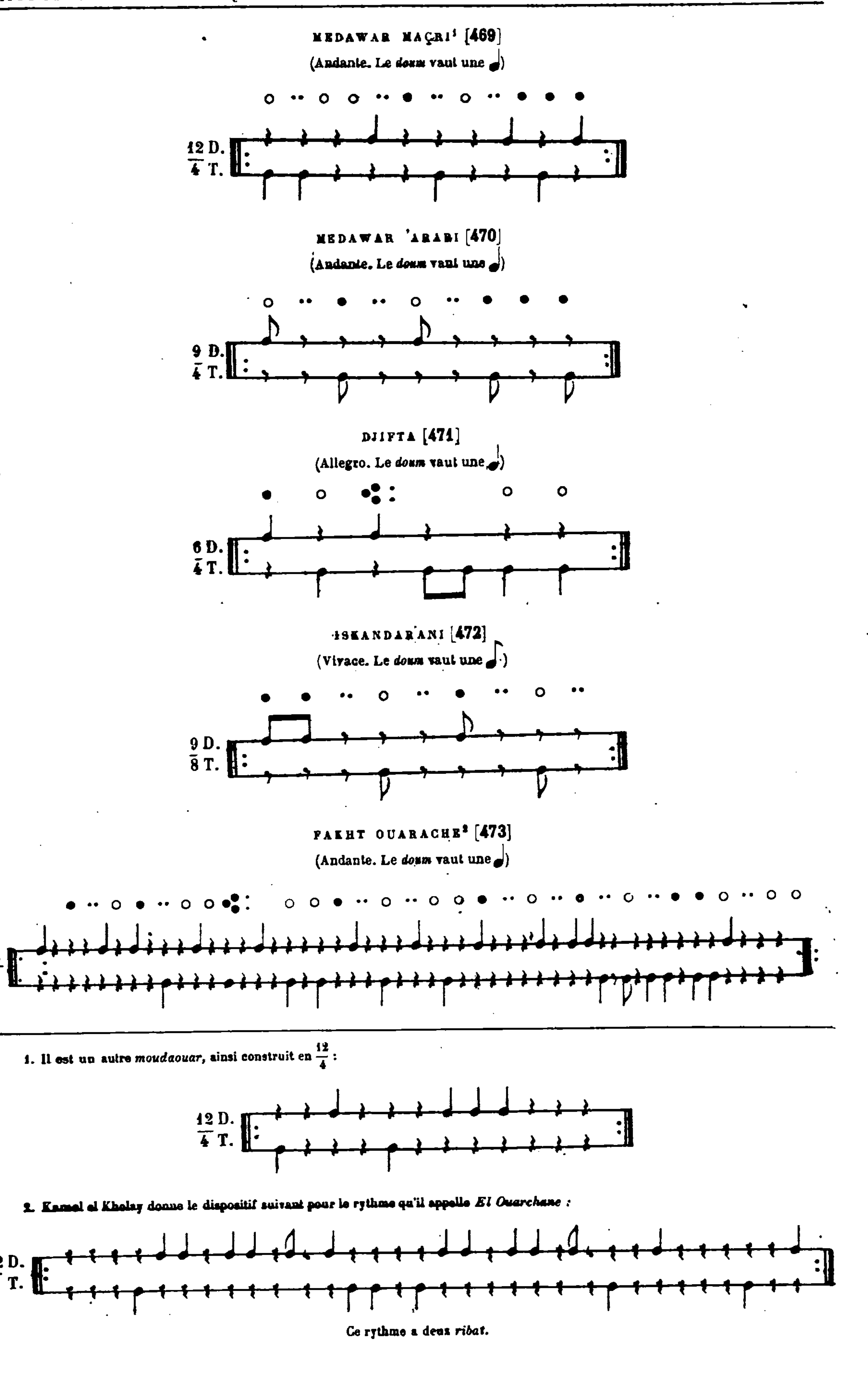
9 D.
4 T.

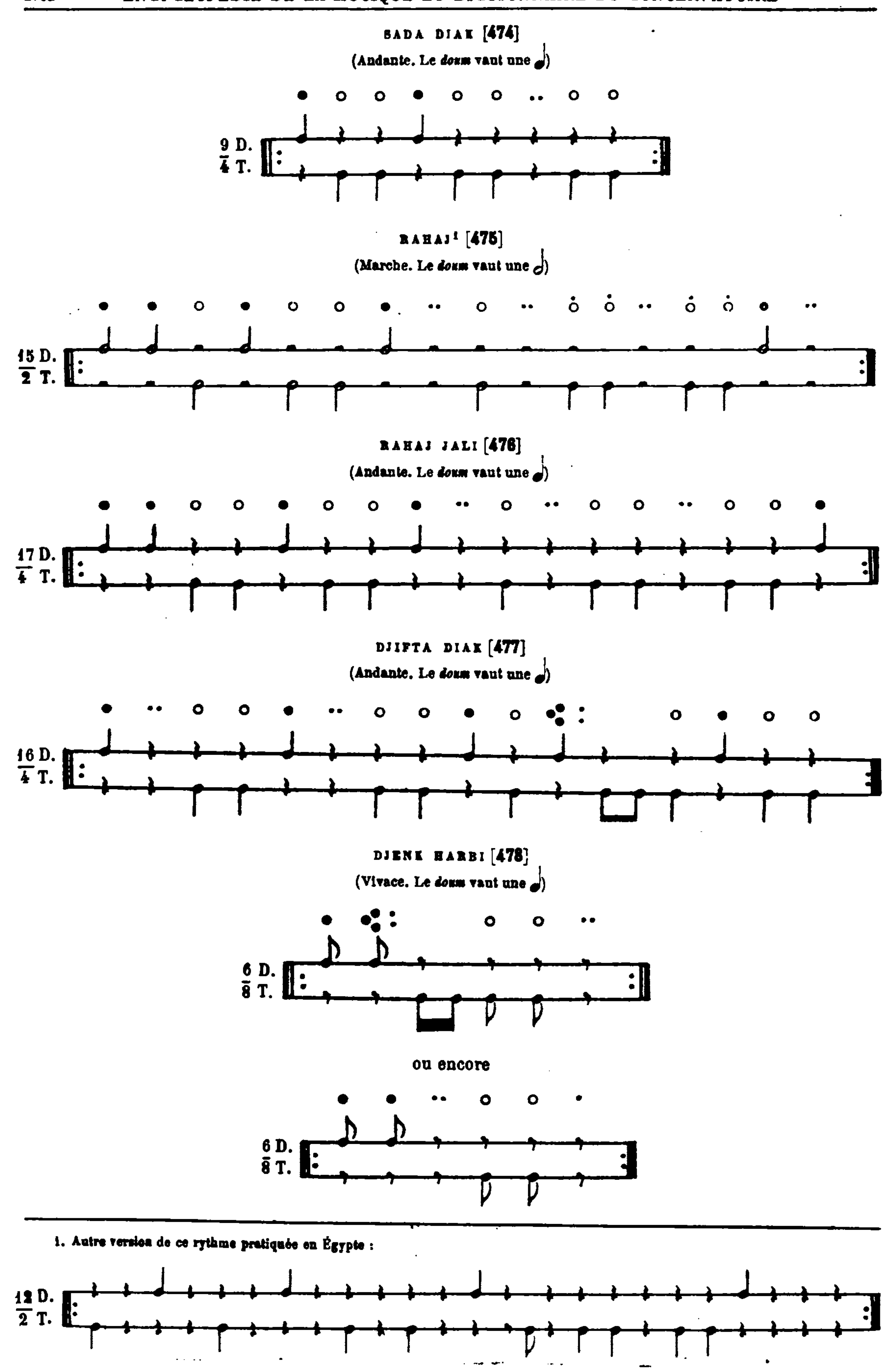
1. Kamel el Kholay donne de ce rythme une figure qui se traduirait ainsi dans la notation adoptée par nous et qu'il faudrait chiffrer $\frac{64}{4}$:

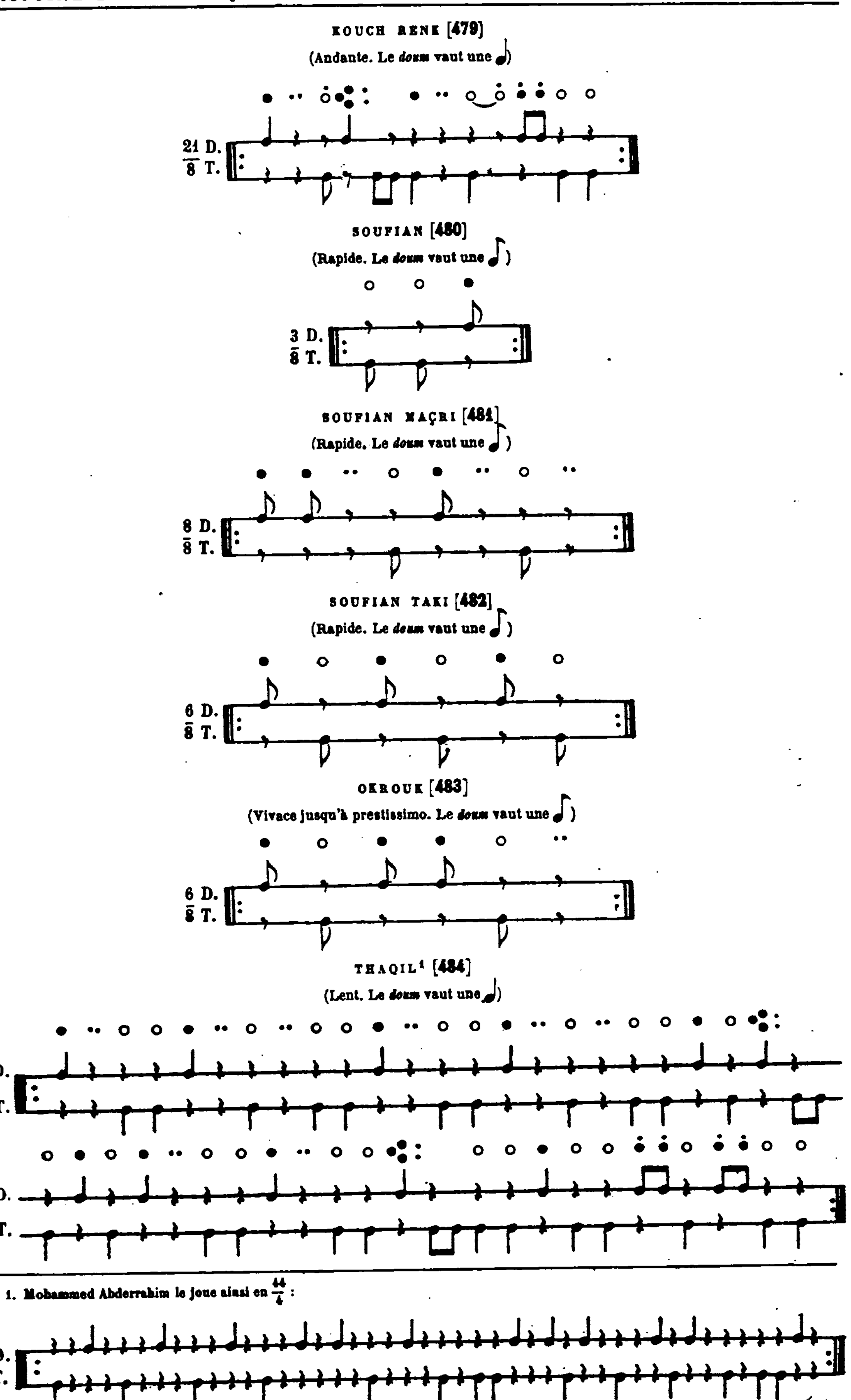


Il dit le tenir de son maître Ahmed Abou Khalil El Qabbani.

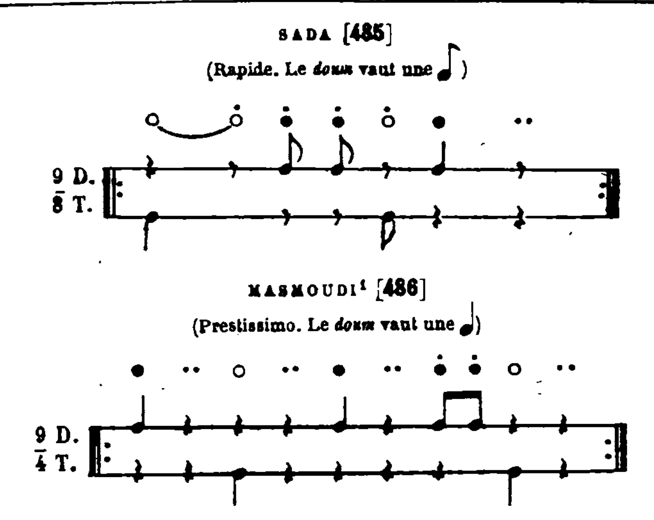
2. Version du maître Ahmed Abou Khalil El Qabbani en $\frac{14}{2}$:


MEDAWAR MAÇRI[1] [469]
(Andante. Le doum vaut une ♩)
12 D.
4 T.
MEDAWAR 'ARABI [470]
(Andante. Le doum vaut une ♩)
9 D.
4 T.
DJIFTA [471]
(Allegro. Le doum vaut une ♩)
6 D.
4 T.
ISKANDAR'ANI [472]
(Vivace. Le doum vaut une ♪.)
9 D.
8 T.
FAKHT OUARACHE[2] [473]
(Andante. Le doum vaut une ♩)
31
4
1. Il est un autre moudaouar, ainsi construit en 12/4 :
12 D.
4 T.
2. Kamel el Kholay donne le dispositif suivant pour le rythme qu'il appelle El Ouarchane :
32 D.
4 T.
Ce rythme a deux ribat.


SADA DIAK [474]
(Andante. Le doum vaut une ♩)
9 D.
4 T.
RAHAJ[1] [475]
(Marche. Le doum vaut une 𝅗𝅥)
15 D.
2 T.
RAHAJ JALI [476]
(Andante. Le doum vaut une ♩)
17 D.
4 T.
DJIFTA DIAK [477]
(Andante. Le doum vaut une ♩)
16 D.
4 T.
DJENK HARBI [478]
(Vivace. Le doum vaut une ♪)
6 D.
8 T.
ou encore
6 D.
8 T.
1. Autre version de ce rythme pratiquée en Égypte :
12 D.
2 T.



1. Mohammed Abderrahim le joue ainsi en $\frac{44}{4}$:



Ainsi qu'on l'a vu par la note de la page 2770, les Arabes pratiquent encore dans les villes un certain nombre de rythmes qui leur viennent des Turcs.

Ces derniers se distinguent par un nouvel élément qui leur est spécial, le — *takah* [487].

Le *takah* est frappé moitié avec la main droite, moitié avec la main gauche, soit *tak-kah*.

Quand les battements du *takah* se trouvent séparés par un silence, il est battu ainsi :

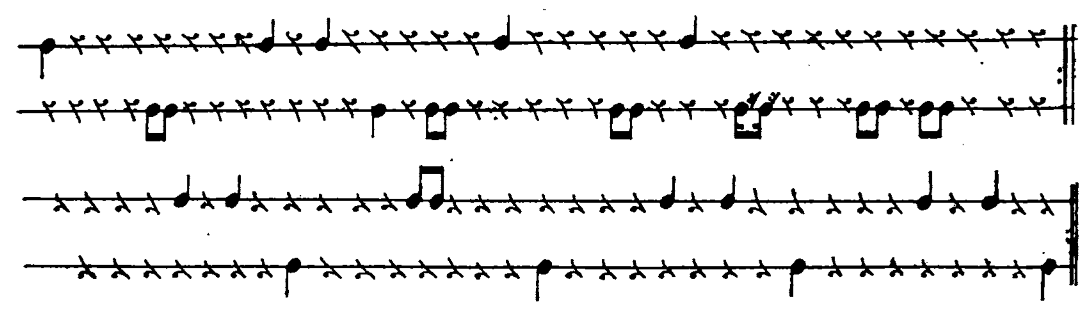
ta	+	hak	+

Dans ce cas on frappe le *ta* avec la main gauche, et le *hak* avec les deux mains.

Voici un *khafif* turc usité au Caire et recueilli par Kamel el Kholay.

+	+	+	tek	+	tek	+	doum	+	+	+	tek	+	tek	+	doum
+	+	+	tek	+	tek	+	doum	+	+	+	k	+	+	+	doum
+	kka	+	tek	+	doum	+	doum	+	+	+	kah	+	+	+	doum
+	kah	+	kkah	+	+	+	ta-hak	+	doum	+	ka	+	tek	+	doum

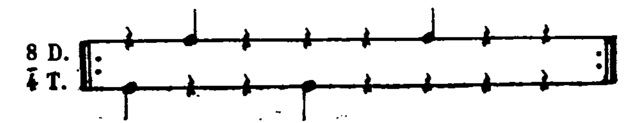
Ce qui se traduirait par :



Le *takkah* et le *tahak* figurent dans un grand nombre de rythmes : le *zendjir*, le *thaqil* turc, le *dour el kebir*, le *ouarchane eth turqui*, le *mokhammed eth turqui*.

Il est bon de remarquer, en terminant, que le chant ne commence pas toujours et formellement sur le premier élément du rythme. Suivant la mélodie et suivant le rythme, les paroles ou les premières notes des instruments se placent tantôt sur un coup de *doum* ou de *tek*, tantôt sur un silence.


1. Autre version en $\frac{8}{4}$:



Aucune règle n'apparaît chez les théoriciens modernes pour fixer ce point cependant essentiel; pour la même mélodie, Égyptiens et Syriens ont même des traditions différentes.

Les instruments.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, la puissance de la tradition dans les pays arabes va nous permettre de retrouver chez les modernes tout ou partie des instruments qui furent pratiqués dans les siècles que nous venons d'étudier.

Déjà la plupart de leurs noms nous sont connus : les chroniqueurs et les théoriciens les ont cités. Mais, si nous mettons à part les indications assez précises que fournit Al Farabi pour certains d'entre eux et celles dont le luth est le prétexte chez les autres auteurs, nous manquons de notions formelles sur la construction et le jeu de beaucoup de ces instruments, sur leur emploi dans les orchestres et l'accompagnement du chant.

Force nous est donc de recourir à la musique instrumentale des Arabes modernes, avec cette espérance qu'en observant le présent nous projetterons sur le passé des lumières suffisantes.

Instruments à cordes pincées.

Le luth. — *El ʿoud.* — On ne s'étonnera pas de trouver jouissant de la faveur particulière des musiciens arabes le luth, — *el ʿoud* [488], dont l'usage remonte à la plus haute antiquité et qui occupe une si grande place dans l'histoire de la musique arabe[1]. Mais les ligatures du manche qui donnèrent lieu à tant de calculs et à tant de controverses d'Al Farabi et des autres théoriciens ont disparu, et c'est à l'exécutant qu'il appartient de connaître et de rechercher exactement l'endroit du manche où doivent appuyer les doigts pour obtenir la note voulue.

Fig 431. — Un luth.

Cet instrument a une caisse pyriforme sectionnée sur un tiers de son volume total. La caisse est faite de fuseaux de bois léger, parfois de couleurs différentes, formant des raies aboutissant à l'insertion du manche.

Les dimensions sont assez variables : elles sont généralement de 75 à 80 cm. du bas au sillet, et de 35 à 40 cm. dans le plus large diamètre. Le plateau est muni au centre d'un cercle de 15 cm. de diamètre finement ajouré, orné d'incrustations d'os, d'ivoire ou de nacre et qui laisse voir l'intérieur de l'instrument à travers ses découpures. Entre le tire-cordes et ce cercle, un placage de bois foncé ou d'écaille indique parfois l'endroit où les cordes doivent être pincées.

Le manche est court, 20 cm. en général[2], orné d'une marqueterie de bois de couleur ou d'incrustations. A partir du sillet le manche prend une direction très oblique qui varie entre 45° et 60°. Cette partie porte les chevilles.

Le nombre des cordes est variable. Il y a des types à 5 cordes, d'autres à 6 cordes doubles. Il en est qui ont 5 cordes doubles et une corde simple. Mais le type classique a 5 cordes doubles.

Les cordes sont pincées au moyen d'une plume flexible que l'exécutant fait passer entre l'index et le médius pour la retenir entre l'index et le pouce ou qui, tenue par l'index et le pouce, sort sous la main au delà de l'auriculaire.

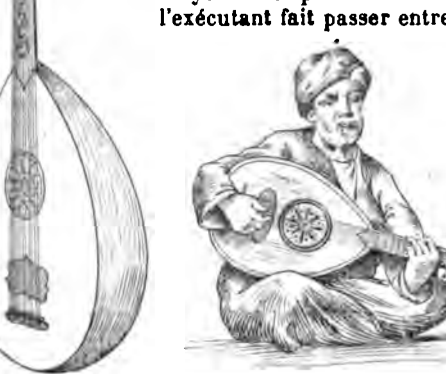


Fig. 432. — Un luth. Fig. 433. — Un joueur de luth.

L'ʿoud s'accorde par quartes, sauf la 1re corde grave, qui se trouve à distance d'un ton de la suivante.

Le plus souvent cet accord correspond à la notation suivante :



Les Arabes disent :

La 1re corde à gauche est *Yekkâh*, appelé aussi *Nahfet* ou au besoin *Sikâh* ou *Bouselik*.

La 2e est *Achérane*.

La 3e est *Doukâh*.

La 4e est *Naoua*.

La 5e est *Kourdane*.

Leur procédé d'accord est le suivant :

Accorder le *naoua* (4e corde) de façon qu'il soit la réponse (l'octave) de *Yekkâh* (1re corde).

Toucher la *naoua* (4e corde) avec l'index : il donne la réponse d'*Achérane* (2e corde), et cette note est le *Hosseini*.

Toucher l'*Achérane* (2e corde) avec l'annulaire : on obtient le *Kourdane* (5e corde), c'est-à-dire *Rasset*.

Toucher le *Kourdane* (5e corde) avec l'index : on entend *Mahir*, c'est-à-dire la réponse de *Doukâh*.

Kamel el Kholay donne les mensurations suivantes pour fixer les différents sons obtenus par l'instrument.

1. Il en est question dans le *Livre de Daniel* (ch. III, v. 10) :
« O Roi, tu as fait un édit portant que tout homme qui entendrait le son de la trompette, de la flûte, de la cithare... » (Original : *ʿoud*.)
Dans le psaume CVIII, David dit :
« Réveillez-vous, mon luth et ma harpe. » (Original : *ʿoud*.)
On croit que c'est aussi l'instrument à dix cordes dont parle le Psalmiste.

2. Kamel el Kholay donne comme admises par les meilleurs exécutants les dimensions suivantes :
Longueur du col, 19 cm. 50.
Largeur du col en haut, 4 cm. 50 ; en bas, 5 cm. 50.
Longueur de la corde du sillet à l'attache, 64 cm.

MENSURATIONS DU LUTH ÉGYPTIEN

NOM DE LA CORDE	NOM DU SON	LONGUEUR DE LA CORDE	DISTANCE A LAQUELLE IL FAUT APPUYER SUR LA CORDE	POINT DE DÉPART DE CETTE DISTANCE
YEKKÂH	Hiçar	640 m/m		
OCHAIRAN	Nim adjem Achirane.	640	40 m/m	Commencement de Yekkâh.
	Achirane.		20	— d'Achirane.
	Adjem Achirane.		10	Après Nim Adjem Achirane.
	Iraq.		20	— Adjem Achirane.
	Kouchet.		10	— Irak.
	Tik Kouchet.		10	— Kouchet.
	Rassett.		20	— Tik Kouchet.
	Nim Zirkoulâh.		20	— Rassett.
	Zirkoulâh.		10	— Nim Zirkoulâh.
	Tik Zirkoulâh.		10	— Zirkoulâh.
DOUKÂN	Kourdi.	640	40 m/m	Commencement de Doukâh.
	Sikâh.		10	Après Kourdi.
	Bousilik.		10	— Sikâh.
	Tik Bousilik.		10	— Bousilik.
	Djaharkâh.		20	— Tik Bousilik.
	Nim Hidjaz.		20	— Djaharkâh.
	Hidjaz.		10	— Nim Hidjaz.
	Tik Hidjaz.		10	— Hidjaz.
NAOUA	Hiçar.	640	40 m/m	Commencement de Naoua.
	Hosseini.		20	Après Hiçar.
	Nim Adjem.		10	— Hosseïni.
	Adjem.		20	— Nim Adjem.
	Aoudj.		20	— Adjem.
	Mahour.		10	— Aoudj.
	Tik Mahour.		10	— Mahour.
KOURDANE	Chahnaz.	640	40 m/m	Commencement de Kourdane.
	Mahir.		20	Après Shahnaz.
	Nim Soumboulâh.		10	— Mahir.
	Soumboulâh.		20	— Nim Soumboulâh.
	Réponse de Sikâh.		20	— Soumboulâh.
	— de Bousilik.		10	— la réponse de Sikâh.
	— de Tik Bousilik.		10	— — de Bousilik.
	— de Djaharkâh.		20	— — de Tik Bousilik.
	— de Nim Hidjaz.		20	— — de Djaharkâh.
	— de Hidjaz.		10	— — de Nim Hidjaz.
	— de Tik Hidjaz.		10	— — de Hidjaz.
	Réponse de Naoua.	640	20 m/m	Après la réponse de Tik Hidjaz.

Pour faciliter aux débutants la recherche des touches justes, Kamel el Kholay leur donne un dessin qu'il leur conseille de coller sur le col de l'instrument et sur lequel il a déterminé, conformément au tableau ci-dessus, la place de toutes les notes calculées sur les dimensions que nous avons données à la note 2 de la page 2785. Nous reproduisons ci-contre ce dessin, qui permet de préciser la tablature

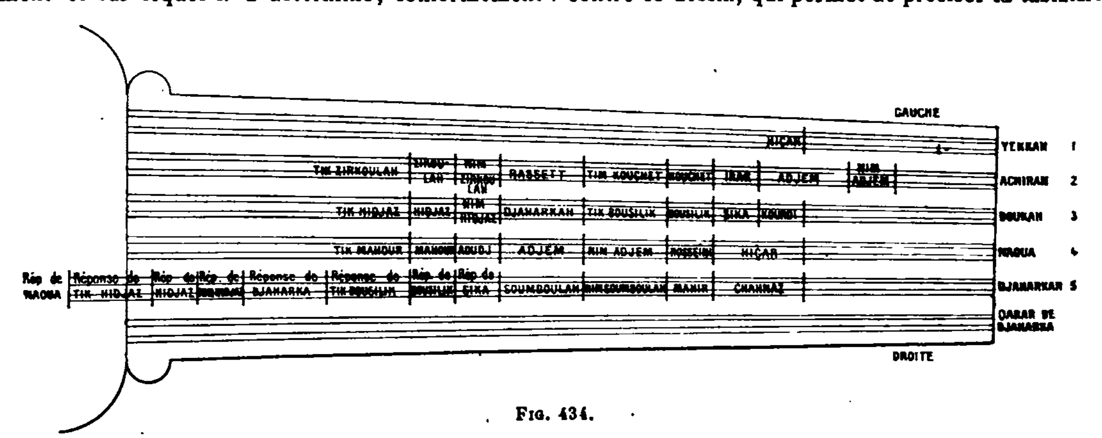
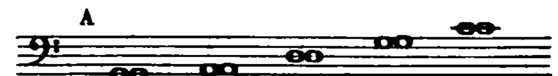


FIG. 434.

du luth arabe moderne telle qu'elle est réellement pratiquée par les musiciens arabes totalement ignorants des théories anciennes et des calculs minutieux des anciens[1].

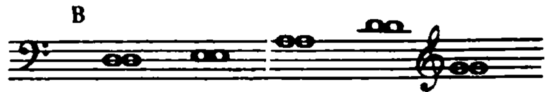
Nous avons donné plus haut l'accord :

A



Mais beaucoup de musiciens arabes prennent cet autre accord :

B



et, si le luth a six cordes :

C



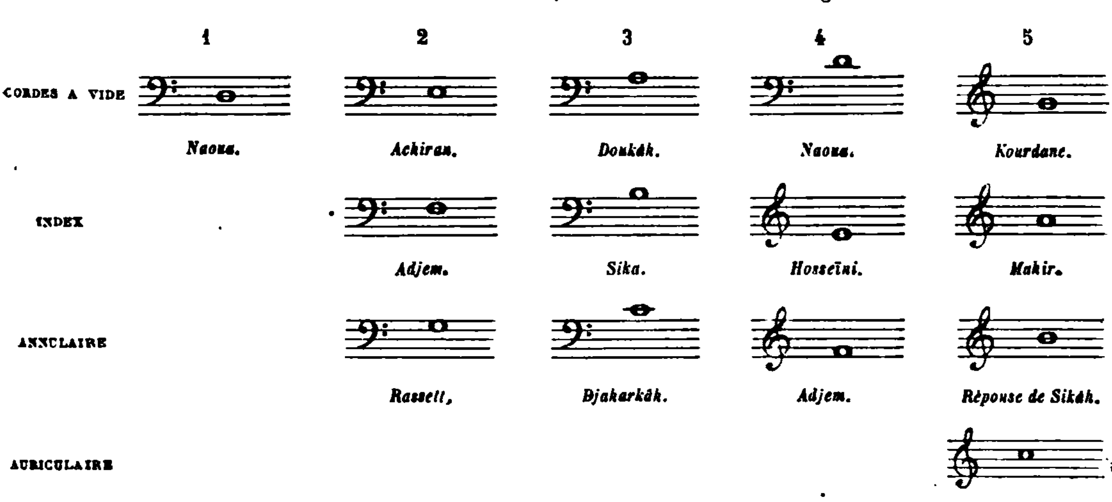
Pour obtenir l'accord B, disent les maîtres arabes, on serre ou on relâche *Yekkâh* (la 1re corde à droite du sillet) jusqu'à ce qu'elle donne la note *ré* de l'échelle européenne. On appuie le doigt sur 1/10 de sa longueur et on obtient le *mi* de *Achiran*.

Sur la 2e corde on cherche le *la* à 1/4 de sa longueur et on obtient le son de la 2e corde.

Le son de la 4e corde est la réponse de la 1re, et le son de la 5e s'obtient en appuyant sur la 4e au 1/4 de sa longueur.

La 5e corde, touchée au même endroit, donne le son de la 6e : qui est la réponse de *Djaharkâh*.

Avec cet accord le doigter est le suivant :



Cette façon d'accorder l'*ʿoud* et de trouver la place des notes s'appelle l'*accord sur Djaharkâh*.

Il en existe une autre qui consiste à prendre pour la 1re corde *Yekkâh* (à la droite du sillet) une note quelconque et à prendre l'octave pour la 4e corde *Naoua*. Puis on appuie sur le point extrême du 1/10 de la corde de *Naoua*, on obtient la réponse du son cherché, soit *Hosseïni*. Après avoir accordé *Hosseïni* on appuie au point extrême du 1/6; le son donné par le restant de la corde est la tonique de *Kourdane*, et on se sert du son de cette dernière corde pour monter la corde suivante jusqu'à ce qu'elle donne sa réponse. Après avoir accordé *Kourdane*, on appuie au point extrême du 1/10 de sa longueur; le son entendu est la réponse de la note cherchée, c'est-à-dire *Doukâh*. On se sert de cette note pour accorder *Doukâh* jusqu'à ce qu'elle donne cette tonique.

Ce mode de procéder s'appelle l'*accord par toniques et réponses*.

Après avoir déterminé la place des sons principaux, les théoriciens modernes ont voulu s'occuper des *arabat*. Mais comme ils ne procédaient pas comme les anciens par formules arithmétiques, ils ont, pour la plupart, dénaturé les petits intervalles de la musique arabe et nivelé les distances pour chercher à se rapprocher de la théorie européenne.

C'est ainsi que Kamel el Kholay dit qu'entre deux sons séparés par une *borda*, la place de l'*arabat* ou du demi-ton est à la moitié de l'intervalle compris entre les deux sons principaux, de sorte que *sol*♯ et *la*♭, *la*♯ et *si*♭, deviennent des sons enharmoniques, et ainsi disparaît des propres mains d'un musicien arabe tout le caractère de la musique arabe.

Il faut d'ailleurs faire encore une fois cette remarque essentielle : la musique arabe moderne, en Égypte, en Syrie, en Arabie, comme dans le Maghreb, tend à perdre très prochainement toute son origina-

1. On remarquera que le dessin de Kamel el Kholay fait figurer une sixième corde sur le manche de l'*ʿoud*, mais que le commentaire ne fait pas mention des notes qui pourraient être obtenues sur cette sixième corde et qui remplaceraient le démanché quelque peu difficile de la cinquième corde.

On trouve quelquefois en pays arabe l'*ʿoud* muni de onze chevilles. Mais la cheville supplémentaire a uniquement pour but de ramener une corde dans la position la plus perpendiculaire au sillet.

lité. Les instruments européens, le piano, la mandoline, l'accordéon et les instruments à tempérament s'infiltrent peu à peu dans les mœurs des exécutants et européanisent malheureusement les mélodies vocales.

En ce qui concerne l'ʿoud, cet instrument a encore toute sa vogue d'autrefois et occupe toujours la première place dans les orchestres arabes, soit qu'il s'agisse de musique uniquement instrumentale, soit qu'il s'agisse de chant avec accompagnement. Dans ce dernier cas, le rôle de l'ʿoud est de soutenir le chanteur en jouant à l'unisson ou à l'octave de son chant, en appuyant seulement quelques notes de la mélodie simplifiée[1] ou en jouant les interludes et les ouvertures.



Fig. 435.

Le qanoun. — Après l'ʿoud, le *qanoun* [489] est l'instrument le plus usité et le plus estimé des Arabes.

Cet instrument est constitué par une caisse sonore en forme de trapèze, dont un côté est à angle droit et l'autre à angle très aigu sur la base la plus large. La table d'harmonie est encastrée sur le fond solide. Elle est faite de trois parties : la première, en bois ou en cuivre, porte le tire-cordes; elle est continuée par une partie recouverte de peau et qui porte le chevalet; la troisième partie s'étend jusqu'au chevillier et est faite d'un bois léger finement décoré de deux ou trois rosaces ou ornements ajourés.

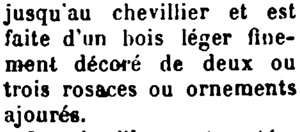


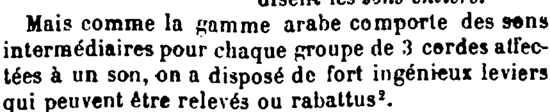
Fig. 436.

Les chevilles sont portées par une pièce de bois fixée au dehors.

Les cordes sont au nombre de trois pour chaque son. Comme il y a généralement 24 notes dans le *qanoun*, il y a 72 cordes et 72 chevilles.

Il y a des *qanouns* à 23 cordes.

Les 24 notes sont les notes principales, les Arabes disent les *sons entiers*.



Mais comme la gamme arabe comporte des sons intermédiaires pour chaque groupe de 3 cordes affectées à un son, on a disposé de fort ingénieux leviers qui peuvent être relevés ou rabattus[2].

Tant que ces leviers restent relevés, les cordes sonnent à vide et donnent des *makamat*.

Si l'on rabat le 1er levier, le son se trouve diminué d'un 1/4 de ton, c'est un *rebâa makam*.

Si l'on rabat le 2e levier, le son devient *nousf makama* et est diminué d'un demi-ton.

Si l'on rabat le 3e levier, le son devient *nous er rebâa makam* et est diminué de 3/4 de ton.

1. A cause de la grosseur exagérée du manche, qui se prête difficilement à des mouvements rapides.

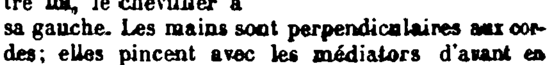
2. Voir *Instruments* : musique maghrebine.

Certains *qanouns* anciens ne possédant pas ce système de sillets multiples, l'exécutant est obligé, pour jouer dans certains modes, de modifier l'accord de plusieurs notes conformément à la constitution des intervalles de ces modes.

Le qanoun se joue au moyen de deux médiators de corne ou de baleine soutenus au bout des doigts par deux bagues de cuivre ou d'argent, les bagues reposant sur la seconde phalange et les médiators dépassant les doigts, en dessous.

L'exécutant tient le *qanoun* sur ses genoux, les cordes graves contre lui, le chevillier à sa gauche. Les mains sont perpendiculaires aux cordes; elles pincent avec les médiators d'avant en arrière, la main gauche jouant les basses, et la main droite les notes plus élevées.

Fig. 437. — Joueur de qanoun.



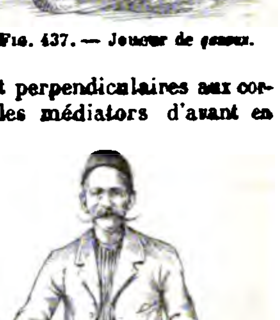


Fig. 438. — Joueur de qanoun.

Le *qanoun* comporte trois et quelquefois quatre octaves. Le plus généralement usité a une étendue de trois octaves plus trois notes, que les Arabes appellent *séparations*.

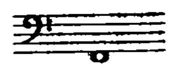
La 1re octave va du *qarar* de *Djaharkâh* au *qarar de Sikâh;*

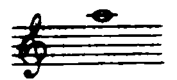
La 2e, du *qarar de Djaharkâh* à *Sikâh;*

La 3e, du *Djaharkâh* à *Bezrek,* qui est la réponse de *Sikâh*.

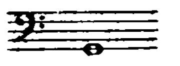
Il reste les trois notes supplémentaires : *Mahourane,* qui est la réponse de *Djaharkâh; Ramel touti,* qui est la réponse de *Naoua* et la réponse d'*Hosseini.*

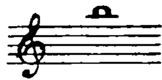
Cet accord s'appelle l'accord maître ou *sultané*. Il donne la tessiture suivante :





On rencontre des *qanouns* qui ont une autre tessiture, notamment celle-ci :





Le rôle du *qanoun* dans l'orchestre arabe est très important, parce que l'instrument peut jouer la mélodie à deux octaves séparées, ce qui renforce le chant, et surtout parce qu'il peut, par un mouvement rapide des mains, combler les vides d'une note à l'autre et faire des ornements excessivement rapides dont sont très friands les musiciens des villes et leurs auditeurs habituels.

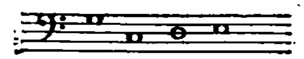
Le djanah. — On trouve encore en Palestine et en Turquie d'Asie une lyre à 4 cordes de forme très ancienne et qui porte le nom de *djanâh* [490].

Le *djanâh* paraît n'être autre chose que le *kissar* ou *kesser*, proche parent sinon spécimen exact de la lyre antique.

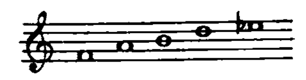
Le corps sonore est une sébile de bois sur laquelle une peau de mouton est tendue fortement par un système de nerfs de bœuf ou de cordes. Deux montants fixés à l'intérieur de la sébile traversent la peau, s'écartent pour former un trapèze avec une pièce de bois qui les relie. Sur cette dernière pièce sont attachées les cordes de boyaux de chameau qui se rejoignent sur un même chevalet fixé au bas de la sébile par un tire-cordes. La peau est percée de quelques trous ou de petites fenêtres longitudinales. Entre les deux montants, une corde ou une lanière de cuir maintient leur écartement.

Les cordes sont pincées tantôt de la main droite, tantôt de la main gauche.

L'accord varie avec les pays. Le plus commun est



On rencontre aussi des *djanâh* à 5 cordes qui ont souvent l'accord



Le tamboura. — C'est un instrument du peuple. Il représente une sorte de mandoline au manche très allongé se terminant par un corps sonore recouvert de peau ou de sapin, percé de quelques trous.

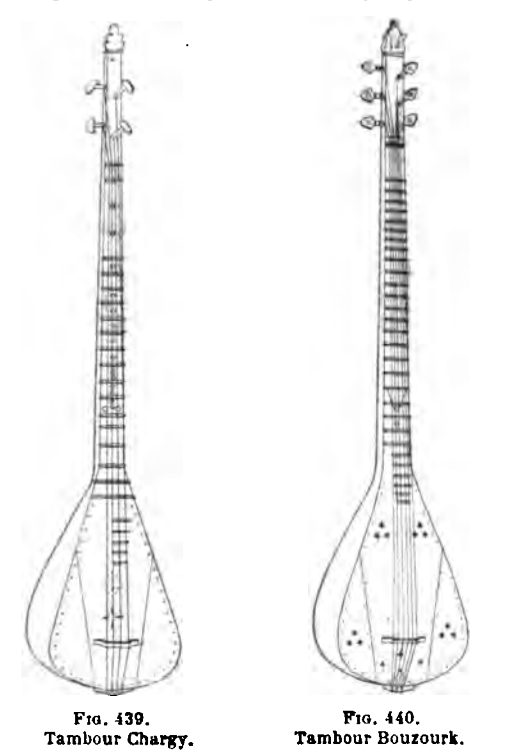


Fig. 439. Tambour Chargy. Fig. 440. Tambour Bouzourk.

Deux couples de cordes ou métalliques ou en boyau passent sur un chevalet pour aller s'insérer, au bas, dans un bouton, et en haut dans un chevillier qui porte un couple de chevilles sur la face et un couple de chevilles sur le côté gauche.

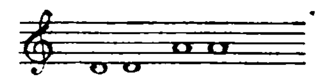
Les cordes sont pincées au moyen d'un médiator ou d'une plume.

Sur le manche sont disposées des ligatures descendant souvent plus bas que le manche. Il y a sou-

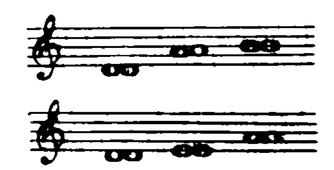


Fig. 441 et 442. — Joueurs de tamboura.

vent 24 ligatures sur le manche et deux ou trois sur la table. Les ligatures donnent des sons principaux et des sons intermédiaires correspondant à la gamme moderne. L'accord le plus usité est



Il y a des tamboura à six cordes groupées par deux; on trouve alors les accords suivants



Le *tanbour chargy* [496] ou tanbour oriental se rencontre en pays arabe. Il mesure 1 m. 10 de long. Il a des ligatures de roseau ou des cordes de boyau, et ces ligatures vont souvent sous la corde la plus haute jusque sur la table de l'instrument. Leur place dépend de l'instrumentiste : elle est conforme aux intervalles de la gamme arabe moderne chez les Arabes et, chez les Arméniens et les Juifs d'Asie Mineure, elle est une échelle chromatique occidentale à peu près juste.

Le *tambour bouzourk* [497] joué encore en Syrie, en Palestine et en Egypte semble être d'origine persane.

Les trois cordes doubles donnent par leurs 25 ligatures une gamme arabe, qui va du *ré* jusqu'au *fa*♯, de la quatrième ligne supplémentaire au-dessus de notre portée.

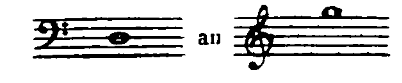
Le corps sonore est généralement d'une seule pièce et creusé dans un morceau d'orme; il est chargé de dessins et d'ornements écrits au fer rouge, et incrusté de nacre ou de morceaux d'os.

La place des ligatures n'est pas fixe pour un même pays.

Instruments à cordes frappées.

On trouve encore, mais très rarement, en pays arabe le *sentir* [495], qui ressemble au *qanoun* comme formes générales, mais en diffère en ce que les cordes sont métalliques et frappées au moyen de petites baguettes recourbées à l'extrémité.

Les 36 cordes accordées deux par deux donnent 18 sons qui vont du



Instruments à cordes frottées.

Le kamendja ou kemandgeh. — Les formes anciennes du *kemandgeh* [**492**] qui se rattachent à certains *rebeb* des temps de la gentilité arabe et aux instruments du siècle d'Al Farabi tendent à disparaître des pays arabes.

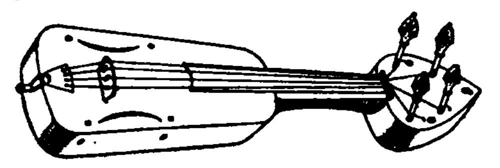


Fig. 443. — Kemandgeh roumy.

Le *kemandgeh roumy* [**493**] est taillé dans du sycomore ou de l'orme. Il est creux de 6 à 8 centim., et la table, en sapin, a 3 mm. d'épaisseur. Sa longueur totale est de 50 à 55 cm. Il porte quatre cordes en boyaux passant du tire-corde au chevillier sur un chevalet et, le plus souvent, quatre cordes métalliques qui passent sous le tire-corde, puis dans des trous percés dans le chevalet, de là sous la touche pour aller s'attacher à des chevilles de fer fixées à l'intérieur du chevillier, qui est énorme.

L'archet est en bois courbé, et les crins sont tendus au moyen de deux anneaux de cuivre placés l'un au bout de la mèche, l'autre au talon, et reliés par une solide mèche de coton entourée d'une gaine de soie.

Un *kemandgeh roumy* à deux jeux de sept cordes et en forme de violon européen a complètement disparu des pays arabes, remplacé par le violon de nos luthiers occidentaux.

On rencontre, mais rarement aussi, le *kemandgeh àdjouz* [**494**] à deux cordes, qui est plus près du *rebeb ancien*.

Le corps sonore est fait d'une noix de coco, d'une moitié de calebasse ou de deux pièces en forme de plat creux accolées par leur partie la plus ouverte. Il est fixé sur une pièce de bois cylindrique, très ornée de dessins, qui va du chevillier au corps sonore, et qui se termine par un long pied en fer forgé.

L'instrument a deux cordes tendues au moyen de chevilles et d'un anneau fixé au pied : elles passent sur un chevalet en sapin et sont frottées par un archet semblable à celui du *kemandgeh roumy*. L'accord le plus commun est par quarte *mi-la;* les sons sont rauques. Il n'y a pas de ligatures, mais ils sont rares les exécutants qui se servent de cet instrument, qui savent placer leurs doigts pour obtenir les petits intervalles de la gamme arabe moderne.

Fig. 444. — Kemandgeh adjouz.

Le violon. — Dans tous les orchestres arabes des villes figure maintenant le *violon européen*, qui se joue soit à l'épaule, soit sur le genou gauche et qu'on dénomme généralement *kemandgeh*.

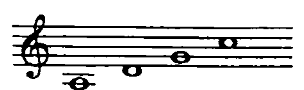
L'accord n'est pas partout le même.



Tantôt il donne pour les quatre cordes à vide



tantôt



Ce dernier accord a pour but d'éviter l'usage du médius, comme dans le luth.

Enfin on rencontre l'accord par quintes du violon européen, et même l'accord par quintes de l'alto.

Le rebab, rabab ou rababa [**498**]. — Il y a deux sortes d'instruments connus sous ce nom : le *rebab* à deux cordes, *rebab el moyanny*, *rebab* du chanteur, et le *rebab* à une corde, *rebab ech cheir, rebab* du poète.

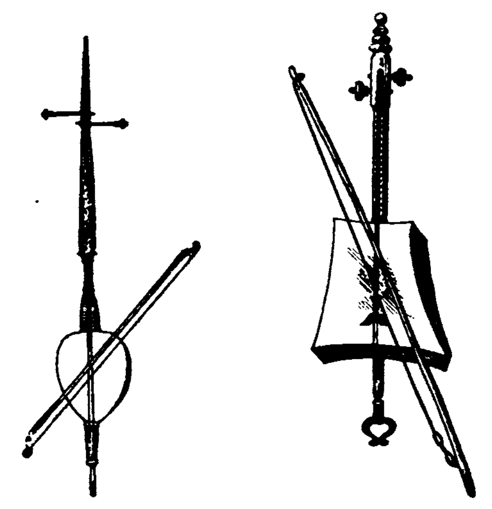
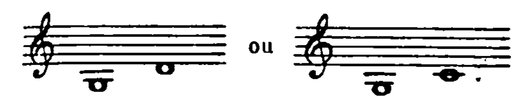


Fig. 445. — Rebab. Fig. 446. — Rebab.

Le *rebab* à deux cordes est formé par un long manche cylindrique cloué à un corps qui affecte des formes assez diverses, la demi-sphère, le demi-cylindre, la calebasse. Les deux cordes sont en crin de cheval. Elles sont accordées en quarte ou en quinte.



Fig. 447. — Joueur de rebab.



L'archet est en forme d'arc, tendu de crins de cheval.

Le *rebab* des nomades n'a qu'une seule corde, qui est généralement le *ré* du *rebab* à deux cordes. Son jeu ne dépasse pas la quarte, et, le plus souvent, il consiste seulement à faire entendre la corde à vide comme une pédale obstinée sur une psalmodie qui se meut sur deux ou trois notes.

Instruments à vent.

Le naï [499]. — Cette flûte est assurément l'instrument le plus ancien de la musique arabe, on pourrait peut-être dire, de l'humanité. C'est la simple tige de roseau percée de bout en bout où le berger des temps primitifs esquissa un son qui fut le balbutiement de la musique instrumentale. Cette tige fut ensuite perforée de quelques trous, et telle nous la retrouvons chez tous les peuples d'Orient avec souvent la place d'honneur, considérée par les Derviches comme le symbole de l'âme qui élève ses aspirations vers Celui qui est l'Unique Principe, pratiquée par le musicien professionnel, adorée de l'homme du peuple qui lui confie son besoin de se chanter une consolation, un jeu ou une prière.

Le *naï* porte un nom persan. Le roseau est percé de six trous sur le devant et d'un trou sur le derrière. Le bec est muni d'une pièce rapportée de corne ou d'ivoire, de forme assez semblable à celle que feraient deux cônes tronqués soudés par leur base et taillés dans le même solide.

Pour jouer du *naï* il faut poser le haut de l'instrument un peu au-dessous de la lèvre inférieure, pencher la tête et donner au roseau une position faisant



Fig. 418. — Joueur de naï.

un angle de 20 à 30° avec la verticale. La main gauche prend les trous supérieurs et, avec le pouce, le trou arrière. La main droite prend les trois trous inférieurs.

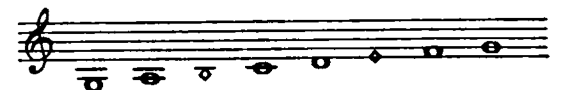
L'obtention du son est assez difficile à réaliser : les musiciens arabes déclarent qu'il faut des années d'apprentissage pour y arriver et que les poumons doivent être vigoureux.

Le *naï* avec ses sept trous donne une gamme diatonique. Mais comme il accompagne souvent les voix dans les concerts, il a été nécessaire, pour parer aux difficultés d'une transposition, de construire jusqu'à sept variétés de *naï* de tonalité différente, la construction de chacune étant basée sur la note donnée par tous les trous bouchés prise pour tonique de la gamme fournie par les sept trous.

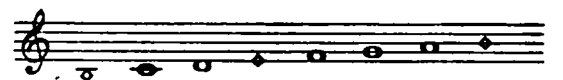
Comme les notes obtenues sur chaque variété par un même doigté conservent le nom qu'elles portent sur le *naï* normal, il y a dans la tessiture une progression que l'on peut représenter, comme l'a fait M. Raouf Yekta pour les flûtes turques, par le tableau suivant (page 2792) où le nom des notes est accompagné du nombre de vibrations qui les caractérise[1].

La construction des *naï* est le plus souvent empirique et la justesse relative.

Les fabricants disent que le son obtenu en débouchant le premier trou est distant d'une *borda* du son obtenu par tous les trous bouchés, et les autres trous sont placés de façon à donner les autres notes de la gamme ou mieux du mode constitutif de chaque instrument, de sorte qu'un naï en *naoua* donnera la gamme



tandis qu'un naï en *iraq* donnera la suite



Les bons joueurs orientaux possèdent l'art de souffler dans ces instruments sans couper leur respiration pour reprendre haleine.

Ils arrivent aussi, en variant la force du souffle, à donner une étendue de plusieurs octaves.

« Le son le plus grave, dit Khamel el Kholay, celui qui s'obtient avec le souffle le plus faible, s'appelle le son fondamental ou base de la 1re gamme basse.

« Celui qui produit la 2e force du souffle s'appelle 1re *armounik* ou base de la 1re gamme élevée; il est la réponse du précédent,

« Le son obtenu par la 3e force de souffle s'appelle 2e *armounik;* c'est la réponse de la 1re *armounik.*

« La 4e force du souffle donne la 3e *armounik,* qui est plus haute d'une quinte que la 2e *armounik.*

« La 5e force du souffle donne la 4e *armounik,* plus basse d'une quarte que la 3e.

« La 6e force du souffle donne une 5e *armounik* plus haute d'une tierce que la 4e et d'une quinte que la 3e.

« C'est-à-dire que si la note fondamentale est *sol,* on aurait pour les six forces de souffle



Parler de six forces de souffle est un peu exagéré. Mais les joueurs de *naï* obtiennent facilement trois forces bien distinctes, et c'est encore une particularité de cet instrument que de permettre d'obtenir, sur chaque trou latéral, et sans changer le doigté, la quinte et les deux octaves de chaque note.

Indépendamment des sons représentant la gamme diatonique particulière à chaque variété de *naï,* les professionnels arrivent, en n'ouvrant certains trous

1. *Mansour-naï* signifie : Mansour victorieux. *Schah-naï,* naï royal. *Daoud naï,* naï de David. *Bel-Ahenk naï,* naï amplement harmonieux. *Kize-naï,* naï de la jeune fille. *Mustahsène-naï,* naï louable. *Supurghé-naï,* naï du balayeur. Cf. *Etude de musique orientale,* P.-J. Thibaut, S. I. M., avril 1909.

LES TESSITURES DES NAÏ

NAÏ AIGUS			NAÏ NORMAL OU MANSOUR	NAÏ GRAVES		
Supurghé.	Mustahsène.	Kize.		Shah.	Daoud.	Del ahenk.
RÉ — 1536						
UT — 1365 1/3	RÉ — 1382 2/5					
SI — 1280	UT — 1228 4/5	RÉ — 1296				
LA — 1152	SI — 1152	UT — 1152	RÉ — 1152			
SOL — 1024	LA — 1036 4/5	SI — 1080	UT — 1024	RÉ — 1036 4/5		
FA# — 960	SOL — 921 2/5	LA — 972	SI — 960	UT — 921 3/5	RÉ — 972	
MI — 864	FA# — 864	SOL — 864	LA — 864	SI — 864	UT — 864	RÉ — 864
RÉ — 768	MI — 777 3/5	FA# — 810	SOL — 768	LA — 777 3/5	SI — 810	UT — 768
	RÉ — 691 1/5	MI — 729	FA# — 720	SOL — 691 1/5	LA — 729	SI — 720
		RÉ — 648	MI — 648	FA# — 648	SOL — 648	LA — 648
			RÉ — 576	MI — 583 1/5	FA# — 667 1/2	SOL — 576
				RÉ — 518 2/5	MI — 546 3/4	FA# — 540
					RÉ — 486	MI — 486
						RÉ — 432

qu'à moitié, à donner les petits intervalles de la gamme arabe, et cela en ajoutant à la manœuvre des doigts certaines inclinaisons de la tête de droite à gauche ou de gauche à droite.

La taille des *naï* est variable.

Le type normal a 806 mm. et la tige est divisée en 26 segments. Le milieu marqué au 13e segment porte le premier trou supérieur qui se trouve donc au 403 mm. Les autres trous sont ouverts aux :

au 10e segment...... 436 m/m
9e — ...... 527 —
8e — ...... 558 —
6e — ...... 620 —
5e — ...... 651 —
4e — ...... 682 —

Son étendue, avec les trois forces de souffle, est de trois octaves moins un ton.

Les autres types varient dans leur dimension totale, mais le principe de leur construction est toujours le même.

Les plus petits portent souvent le nom de *Munjaira*.

En Turquie chaque espèce de *naï* a son *nisfié*, sa « moitié », dont les sons sont perçants, mais qui figure dans les concerts si chanteurs et instrumentistes sont en nombre.

A la même famille appartiennent la *gasba* ou *gosba* et ses variétés, la *gasba* qui a trois trous vers son extrémité inférieure, et la grande *gasba* qui a six trous d'un côté et un double trou en arrière.

On trouve des *gasba* en roseau, en fer-blanc et même en cuivre massif. Ces dernières ont parfois dix trous, huit sur le devant également espacés, un neuvième au deux tiers environ de la longueur en partant du haut, le dixième à un sixième environ de la longueur en partant du bas.

Le zamr [500]. — Cet instrument porte aussi le nom de *zammour* ou de *mizmar*. Il appartient à la famille du flageolet.

Il est construit dans un morceau de cerisier façonné au tour en forme de tube cylindrique s'évasant en pavillon. La longueur du tube varie, suivant les instruments, de 30 à 38 cm.

Dans la partie supérieure s'introduit un col en bois pourvu d'une pièce d'os ronde sur laquelle appuient les lèvres et d'une anche double.

Le tube est percé de sept trous sur le devant et d'un huitième trou pour le pouce de la main gauche sur l'arrière. La main gauche occupe donc les trous supérieurs, et la main droite les trous inférieurs.

D'autres trous, au nombre de trois devant et deux sur le côté, sont percés dans le pavillon; ils paraissent n'avoir aucune utilité.

Ici encore l'empirisme présidant à la confection de

ces instruments et à l'ouverture des trous, la justesse est relative et la tessiture varie avec la dimension.

Il existe des *zamr* qui, tous trous bouchés, donnent le *do*. Les musiciens arabes qui les jouent appellent les notes obtenues

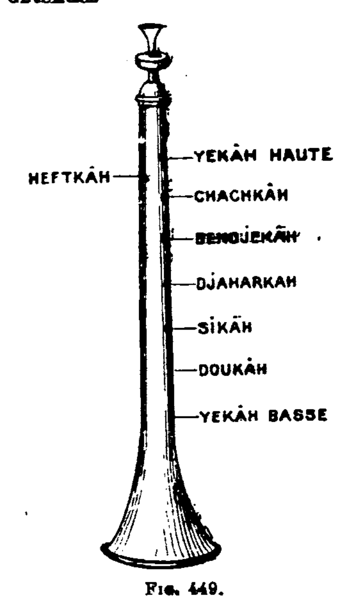


Fig. 449.

ce qui donnerait une gamme diatonique européenne en *ut* majeur, et avec une seconde force de souffle une tessiture de deux octaves.



Fig. 450. — Joueur de zamr.

Mais cette tessiture varie avec chaque instrument, le point de départ étant lui-même variable depuis *si*² pour les *zamr* les plus graves, jusqu'à *si*³ pour les instruments les plus petits et les plus élevés.

Le *zamr* ne joue pas dans les orchestres des villes. C'est un instrument très criard réservé aux fêtes en plein air, où il est toujours accompagné par les instruments à percussion.

L'arghoul [501]. — Un instrument très ancien et qui tend à disparaître des pays arabes est l'*arghoul*. C'est une musette à anche et formée de deux roseaux. Celui de gauche a six trous; celui de droite est un bourdon ouvert de l'anche à son extrémité inférieure et dont on peut augmenter la longueur par des allonges au nombre de deux ou trois attachées au corps principal par des liens de fil enduits de résine.

Les deux roseaux sont retenus accolés et maintenus parallèles. A leurs extrémités supérieures s'ajoutent deux petits tubes de roseau à l'intérieur desquels sont découpées les languettes faisant anche.

L'*arghoul* dispose de sept sons en série diatonique, et généralement le son donné par le roseau ouvert, le bourdon, est à la quarte ou à la quinte du premier son à vide du roseau à trous.

La souqqarah [502] disparaît aussi. C'est une cornemuse faite d'une peau de bouc. Un bout de roseau sert à souffler. Deux tubes de roseau portant chacun quatre trous et accordés à l'unisson donnent un pentachorde diatonique.

On trouve plus souvent, surtout en Tripolitaine, la **magrouna** [503]. C'est une musette double, faite de deux roseaux accouplés, d'égale longueur, percés de cinq trous. Les roseaux sont maintenus par des morceaux de peau. Deux anches sont introduites dans la partie supérieure, et, comme pour l'*arghoul* d'où la *magrouna* semble dériver, l'exécutant introduit dans sa bouche les deux tubes et souffle à pleins poumons reproduisant indéfiniment le même air rudimentaire.

Instruments à percussion.

Les noukkayrat [504]. — Ce sont deux petites timbales recouvertes de peau, ayant un diamètre de 15 à 20 centimètres, réunies par une petite corde et

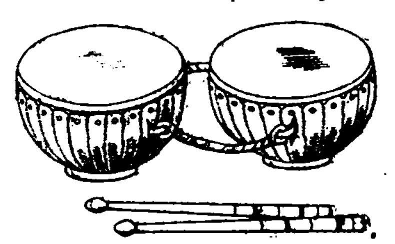


Fig. 451. — Noukkayrat.

battues par deux baguettes. La timbale de gauche, celle qui frappe les *doum*, est mouillée légèrement pour obtenir un son sourd; celle de droite, qui frappe les *tek*, est chauffée sur un brasier pour obtenir un son clair.

Etant donné ce que nous avons dit plus haut des rythmes, il est facile de comprendre le rôle considérable que joue cet instrument dans l'orchestre arabe.

La tabella [505]. — C'est la grosse caisse arabe; mais elle ne figure que dans la musique de plein air et pour accompagner le *zamr*.

Parfois l'orchestre est réduit à une *tabella* accompagnée de *schnackek*, et toute la musique se simplifie en des battements rythmés.

La *tabella*, ou *tabl*, ou même *tebeul*, est composée de trois lames minces de bois, formant un cylindre de 35 à 50 cm. de diamètre et de deux peaux retenues par deux cercles de bois que des cordes permettent de rapprocher pour obtenir une plus ou moins grande tension de peau.

Elle se suspend au cou de l'exécutant, qui tape avec deux baguettes flexibles tenues une de chaque main.

Quand l'exécutant veut distinguer des sons *doum* et des *tek*, il frappe sur le milieu de la peau et sur les bords.

Les schenachek [506] sont des crotales en fer battu qui sont heurtés par leurs extrémités et ne figurent que dans les divertissements de la rue, spécialement des nègres.

Fig. 452. — Joueur de daff.

Le daff [507]. — Les Arabes donnent le nom de *daff* ou *deff* au tambour de basque, appelé *tar* dans le Maghreb, et fait d'une

peau tendue sur un cadre de bois portant des entailles garnies de petites cymbales de cuivre.

Le *daff* figure dans les orchestres à cordes comme instrument d'accompagnement; il est tenu sur la main gauche, et la main droite frappe les *doum* sur la peau avec le bout des doigts, les *tek* étant frappés par le pouce sur les bords du cercle de façon à secouer les cymbales.

Zil [**508**]. — Ce sont de petites cymbales de cuivre que les musiciens et aussi les danseurs arabes fixent au pouce et à l'index de chaque main pour marquer le rythme.

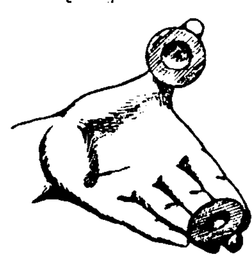


Fig. 453. — Zil.

Ces cymbales donnent un petit son métallique frêle qui rappelle celui des pièces de cuivre insérées dans la monture du *deff*.

Faute de *zil*, les musiciens arabes se contentent parfois du claquement des doigts, le *pollicis ictus* d'Horace, comme le font communément certaines populations de l'Europe méridionale.

La darbucca [**509**]. — Cet instrument est formé d'un pot de terre à large goulot et plus ou moins ventru dont le fond est garni d'une peau. Il a de 30 à 35 cm. de haut dans les modèles de petites dimensions et atteint jusqu'à 60 cm. dans les modèles de certains orchestres. Avec la dimension les formes varient. Celle que l'on rencontre dans les maisons particulières affecte généralement les lignes de la figure suivante.



Fig. 454. — Darbucca de famille.

La *darbucca* des concerts a de préférence les formes de la figure que nous reproduisons plus loin.

L'instrumentiste pose la *darbucca* sur son genou droit, la peau en avant, et il frappe les *doum* avec les doigts de la main droite et les *tek* avec les doigts de la main gauche, très près des bords.

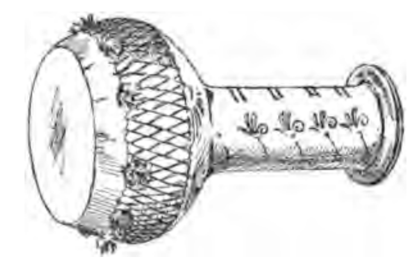


Fig. 455. — Darbucca de café-concert.

On trouve aussi en Palestine, sous le vocable *parabukkeh*, un dérivé de cet instrument ayant la forme d'un pied conique supportant une demi-sphère dont l'ouverture est couverte par une peau tendue au moyen d'une corde et dont les parties libres pendent comme des franges. Il est porté devant la poitrine et soutenu par une corde qui passe sur les épaules de l'exécutant.

La tapdeba [**510**]. — A la famille de la *darbucca* appartient la *tapdeba*, que l'on rencontre en Tripolitaine et aux mains des nègres habitant les divers pays arabes. C'est une *darbucca* creusée dans un tronc d'arbre et se terminant par un col allongé et de moindre diamètre. Une peau est tendue sur l'orifice. Elle est tapée par les deux mains, une corde maintenant l'instrument au cou du joueur.

L'orchestre.

Dans les villes et dans les réunions où il se fait de la bonne musique, un orchestre complet se compose de :

1 *luth;*
1 *qanoun,*
1 ou 2 *kamendja;*
1 paire de *nokairats;*
1 *daff;*
1 *darbucca.*



Fig. 456. — Orchestre de musique instrumentale.

Mais cette composition est infiniment variable. Les instruments de rythme peuvent être réduits à un seul, le nombre des violons modernes diminuer, le *qanoun* même être absent. L'essentiel est qu'il y ait au moins un instrument pour le chant et un instrument pour le rythme.

Les flûtes jouent seules.

Les *zamr* sont accompagnés par la *tabella.*



Fig. 457. — Orchestre avec chanteur.

En Syrie certaines danses du nom de *samah*, dansées à pas lents par un groupe d'hommes, sont accompagnées par un *qanoun*, un *ʿoud*, trois *deff*, une paire de *nokaïrat*.

A Jérusalem les instruments les plus usités de l'orchestre arabe sont : la *tamboura*, le *djanah*, le *rebeb*, le *dourbaké* (autre forme de *derbucca* en terre faite d'un tronc de cône assez haut portant une hémisphère dont la partie ouverte a une peau tendue), le *naï*, le *deff*, l'*ʿoud* et le *qanoun*.

Quand il s'agit de la musique vocale, les *luth* et les

qanoun, ainsi que les violons modernes, jouent toujours à l'unisson du chanteur ou simplifient le chant de façon à supprimer les ornements et à faire entendre seulement la charpente mélodique de l'air.

Les femmes chantent quelquefois en s'accompagnant seulement d'une *darbucca*.

⁂

Il nous faut noter ici un fait qui a une importance capitale dans l'histoire de la musique arabe, parce qu'il touche au caractère le plus formel et le plus traditionnel de cet art.

Comme nous l'avons constaté à travers tous les siècles, depuis l'époque préislamique, pendant les périodes de la gentilité jusqu'aux temps modernes, la musique arabe est restée homophonique, et nous avons cru pouvoir déduire de ce fait séculaire que cette homophonie était adéquate au sentiment esthétique arabe et à la mentalité ethnique et religieuse des artistes musulmans[1].

Toute la musique que nous avons entendue, toute celle que d'autres ont recueillie se conformait à cette règle des seules consonances admises de l'octave et de l'unisson.

Or voici que les musiciens arabes des grandes villes, notamment ceux du Caire, publient leurs œuvres en notation occidentale, et certains d'entre eux, cédant à une tendance qui nous échappe, orchestrent leurs mélodies et entrent dans la voie d'un accompagnement polyphonique.

Y a-t-il, dans ce fait, le symptôme d'une évolution prochaine qui conduirait la musique arabe, en dehors de sa voie traditionnelle, à admettre la concomitance des sons et à poser la mélodie sur une charpente harmonique?

Faut-il, plutôt, y voir un vague désir des musiciens de complaire à une clientèle occidentale et de faire parade d'une science dont on leur avait toujours nié l'intelligence? L'avenir le dira. Mais il faut consigner ici ce fait, que nous illustrons par deux spécimens d'harmonisation dus à deux compositeurs du Caire dont nous respectons scrupuleusement l'écriture.

1. Abri Fatabri[2].



1. Voir le ch. XXI de la *Musique arabe dans le Maghreb* : « La musique arabe et l'esthétique musulmane. »
2. Les lignes dont nous donnons la mélodie seule étaient accompagnées par des octaves sur les notes initiales des temps.

2. Fantaisie.





Les chanteurs.

La musique vocale a occupé et occupe toujours une grande place chez les Arabes.

On a vu, par les chapitres consacrés à la musique arabe ancienne, que l'origine de tout l'art musical est généralement attribuée au chant monotone et lent des chameliers scandant la marche des caravanes par quelques inflexions simples que l'on peut conjecturer n'avoir pas dépassé deux ou trois notes très rapprochées.

On a vu ensuite, pour les temps de la gentilité arabe, combien chanteurs et chanteuses furent recherchés, comblés de faveurs et de présents, et les rivalités dont les échos nous sont parvenus prouvent assez en quel honneur était tenu l'art du chant dans les cours du khalife et chez les Arabes cultivés.

En Espagne il y eut des écoles de chant, et quand les temps cessèrent d'être prospères, les peuples arabes qui durent se replier sur le Maghreb n'en conservèrent pas moins une vive passion pour la musique chantée.

Actuellement encore, dans tous les pays d'Islam le chant jouit partout d'une faveur marquée : il n'est pas de circonstance importante de la vie privée des Arabes qui ne provoque une séance de chant, et on n'a qu'à voir l'auditoire recueilli des lieux publics où l'on chante, on n'a qu'à constater la vogue populaire de certains chanteurs, pour retrouver dans toute sa vivacité la passion que les khalifes manifestaient par de si grandes largesses.

Et pour peu qu'on y regarde de plus près, on découvrirait aussi que les chanteurs arabes modernes ont une haute idée de leurs fonctions sociales et considèrent leur profession comme le culte d'une religion planant au-dessus des profanes.

Comme les anciens qui se déclaraient capables de sentir les menus intervalles de leurs théories, ils ont des distinctions d'une subtilité parfois déconcertante.

Voici, par exemple, une nomenclature bien orientale de 28 diverses qualités que les chanteurs arabes se disent capables de reconnaître à une voix pour la classer. C'est Kamel el Kholay qui la dresse :

Ech Chadji [511]. — Cette voix est la meilleure, la plus douce, la plus pure et la plus étendue.

El Mokhalkhal [512]. — Voix élevée, aiguë avec douceur, sonore avec ampleur.

El Moçah'radj [513]. — Voix lourde sans vibrations ni clarté.

El Khâdimi [514]. — Voix étrange et barbare, comme celle des nègres.

El Djâhir [515]. — Voix de basse qui frappe l'oreille.

El Adjass [516]. — Voix haute avec un léger voile agréable et une sonorité puissante.

En Nâ'im [517]. — Voix de sonorité douce et pure.

El Abahh [518]. — Les virtuoses reconnaissent trois variétés de cette voix, dont le qualificatif signifie « l'enrouée ».

La plus estimée est la *El Karouani* [519], qui rappelle la voix du *karouan*, sorte de perdrix de l'Arabie : elle est nette et pure, et ses sons homogènes s'enchaînent. La deuxième variété est *Ez Zaouaidi* [520], « dont les sons dépassent la voix chantée », ce que nous croyons pouvoir traduire par « voix de tête ». La troisième est *El Moqa'qa'* [521], voix sans douceur semblable au parler des Bédouins.

El Moçalçal [522]. — Voix menue, sèche, sans douceur.

Eç Çarçouri [523]. — Voix pointue, menue, désagréable à entendre.

Em Morta'ad [524]. — Ou « la tremblante », voix qui laisse croire que le chanteur tremble la fièvre.

El Ar'anne [525]. — Voix légèrement nasillarde, mais douce et mélodieuse.

Er Rotb [526]. — Voix qui coule douce et sans effort comme l'eau courante.

Eç Çaïahi [527]. — Voix qui s'écarte avec augmentation ou diminution du son des cordes; voix qui manque de justesse.

El Laqmi [528]. — Voix sourde, qui laisse croire que le chanteur a encore une bouchée dans la bouche.

El Amldss [529]. — Voix bien équilibrée, mais manquant de vibration et de sonorité.

Em Modhlam [530]. — Voix sourde qui s'entend à peine, qui ne porte pas.

Ed Daqiq [531]. — Voix menue à peine sensible.

Es Sa'rab [532]. — Voix qui manque de souffle, tantôt forte et tantôt faible, incapable de finir les notes.

Eç Çadii [533]. — Voix comme un écho qui dénaturerait les notes chantées.

El Moukhtanaq [534]. — Voix étranglée qui sort difficilement.

El Mour'taçç [535]. — Voix sèche parce que le chanteur se retient d'avaler sa salive, ce qui dénature le chant.

El Akhann [536]. — Voix très nasillarde.

Er-Rakhou [537]. — Voix sans netteté qui paraît entremêler les sons.

El Mouhalbal [538]. — Voix très légère et souple, capable de chanter comme le rossignol.

En Ndbi [539]. — Voix qui semble rebondir au-dessus des sons.

El Qatiᶜ [540]. — Voix à peine sensible.

El Taçiib [541]. — Voix qui ne peut pas chanter juste avec les instruments, soit par un vice congénital dû à une maladie, soit parce qu'un professeur, affligé de ce défaut, l'a donné à ses élèves.

Un fait est certain : le chanteur professionnel arabe occupe une place très en vue dans la société musulmane. Sans doute il ne trouve plus des sultans et des khalifes généreux qui le comblent d'honneurs et de présents pour marquer leur joie de l'entendre ! sans doute il n'ose plus dire, comme Ishac : « J'éternue le nez haut et je touche de la main les Pléiades sans me lever de mon siège, » mais il jouit encore d'une grande considération, parce qu'il est tenu pour le gardien fidèle d'une tradition précieuse, pour le prêtre d'un culte qui semble destiné à bientôt disparaître devant l'invasion de la civilisation européenne.

Aussi les meilleurs conseils lui sont-ils prodigués non seulement pour qu'il conserve les bonnes règles de son art, mais aussi pour qu'il continue à mériter l'estime des connaisseurs et les faveurs de la clientèle.

Au point de vue professionnel, Kamel el Kholay lui explique que pour arriver à la connaissance des secrets du chant il faut :

1° Savoir par cœur plusieurs centaines de poésies de divers genres pratiqués, les *mouachchahat*, les *bastats* turcs, les *bichrouates*, les *adouars;*

2° Reconnaître parfaitement les sons sans le secours d'aucun instrument.

3° Savoir transposer un morceau d'un ton à l'autre;

4° Ne pas afficher de répugnance à entendre les airs étrangers, car, en s'habituant à les entendre, il devient apte à comparer, à découvrir ce qu'il peut y avoir en eux de beau ou de laid;

5° Connaître parfaitement les rythmes;

6° Etre parfaitement maître de l'art du chant. Cet art consiste à : savoir prolonger les sons sans laisser tomber le ton (*Istirsal*) [542]; savoir adoucir le son sans perdre l'intonation (*Terkhim*) [543]; savoir amplifier le son pour l'embellir (*Tefkhime*) [544]; savoir sortir d'un genre à un autre et revenir au premier (*Tefriᶜ*) [545]; savoir reprendre le motif après un autre chanteur (*Mordsala*) [546]; savoir reprendre la note d'un chanteur quand celui-ci vient à manquer de souffle (*Moutâwala*) [547]; savoir respirer aux pauses naturelles du chant de façon à ce que l'auditeur ne sente pas la respiration (*Teqdir el anfâs*) [548]; être capable de chanter une poésie sur plusieurs airs (*Ikhtirâᶜ*) [549]; savoir passer des sons forts aux sons faibles et *vice versa* (*Tedridj*) [550].

Il faut aussi, pour être considéré comme un artiste, que le chanteur sache jouer du *deff* pour s'accompagner au besoin et contrôler ainsi le rythme « qui, après les sons », est la seconde base de l'art musical, à élever progressivement la voix, et non la faire éclater du premier coup; accorder les airs avec les rythmes et tenir compte dans son chant du caractère des airs qui provoquent par eux-mêmes, la joie ou la tristesse, ou tel autre sentiment.

Il est fait en outre une infinité de recommandations d'un autre ordre qui nous tracent un portrait complet des chanteurs arabes tel que le conçoivent les maîtres de l'art.

Il est poli, habillé proprement, a des vêtements parfumés et de couleurs agréables à l'œil. Avenant avec tout le monde, il observe son auditoire et choisit dans son répertoire ce qui convient le mieux à l'état social ou au goût des assistants. Il ne boit ni avant ni pendant l'exécution, pour ne pas s'exposer aux nombreux inconvénients de l'ivresse, car *le chanteur est l'ornement de la société.*

Confortablement assis, ni penché ni appuyé, il ne tord ni la mâchoire ni le cou; il ne remue ni les pieds ni les mains, ne s'agite pas, ne contracte pas le visage et ne fait pas des efforts au point d'être congestionné. Il ne montre jamais qu'il est satisfait de ce qu'il chante, ne se dérange pas de la place qui lui a été assignée et ne regarde pas avec insistance une fenêtre ou une tenture derrière lesquelle il y a probablement des femmes. Il évite de se mettre trop souvent un foulard autour du cou pour montrer qu'il a une voix précieuse à soigner, car « souvent cette voix peut, à l'œuvre, n'être que celle d'un âne ».

Il est vertueux, discret, pas bavard. Si l'émir est présent et lui parle, il répond tout juste pour répondre, à moins que l'émir manifeste le désir de s'entretenir plus longtemps avec lui.

Il ne réclame pas de salaire en public et évite de corriger devant l'assistance un musicien de son orchestre.

Enfin il est instruit, capable de parler musique, chant, vêtements, bijoux, armes, chevaux, oiseaux de chasse, ameublement, livres, sciences.

Tel est le parfait chanteur arabe.

Quant aux auditeurs, ils n'applaudissent pas et, à les voir impassibles et recueillis, on pourrait croire qu'ils n'apprécient pas la beauté du chant et qu'ils sont insensibles au charme de leur musique. Ce serait mal connaître l'âme musulmane, repliée sur elle-même, se délectant à la contemplation intérieure.

Les auditeurs se contentent, au cours du morceau, de murmurer : *Mach Allah!* (Gloire à Dieu!) ou *Cheker!* (C'est du sucre!) ou encore *Guzel! Guzel!* (Beau! beau!) Ce disant, ils passent voluptueusement la main sur la poitrine et l'estomac, comme à la digestion de quelque mets savoureux.

***

Les chanteurs arabes, si on s'en référait à la nomenclature des voix donnée plus haut, posséderaient une variété d'organes ou de facultés vocales infinies.

Dans la pratique cette richesse se réduit à des moyens très ordinaires, qui vont facilement d'un registre à l'autre, voix de tête et voix de poitrine, syllabes coupées par des respirations, trilles et trémolos, sons gutturaux et sons clairs. L'étendue de ces voix étonne tout d'abord. On peut voir en effet, par l'exemple d'une mélodie composée par Kamel el Kholay, que la tessiture indiquée par le compositeur lui-même comprend plus de deux octaves.



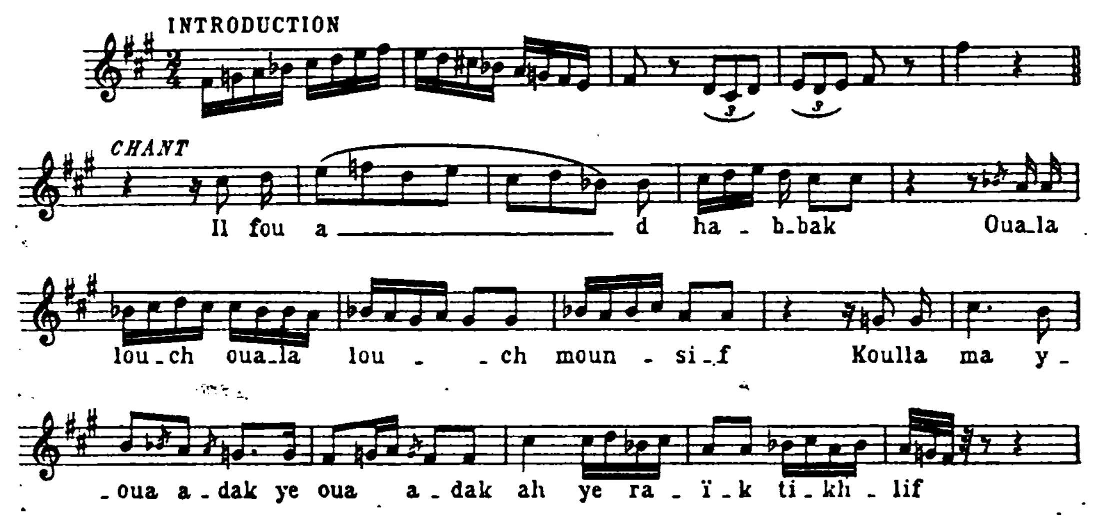


Cette faculté de parcourir une telle étendue est assez rare; on la constate chez quelques professionnels du Caire et d'Alexandrie. Ailleurs la tessiture des mélodies vocales est plutôt restreinte et se meut dans une échelle d'une octave.

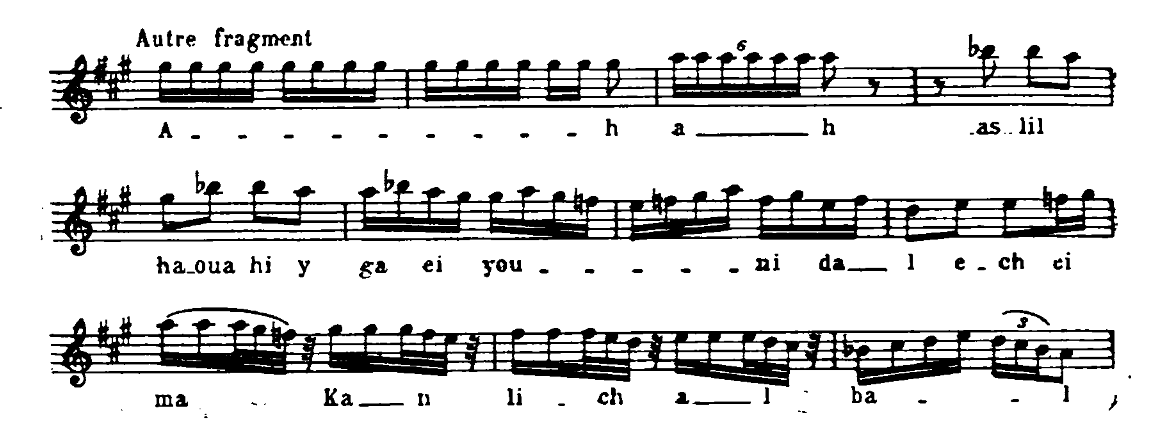
Dans les campagnes le chant est grave, sévère; les notes sont soutenues, se suivent sans grands intervalles.

Dans les villes les professionnels affectent une véritable passion pour les floritures et les ornements; les tenues sont remplacées par des battements de la glotte ou des trilles; les intervalles sont comblés par des traits rapides, d'interminables vocalises s'égrenant sur un mot ou une syllabe, et on retrouve, dans cette musique des citadins, le caractère de l'art musulman épris de redites, cédant au plaisir de virtuosité du décorateur qui aime à faire des choses difficiles, préoccupé d'ornementer avec prodigalité et fantaisie les surfaces planes et les moindres coins de son architecture.

AL FOUAD HABBAK (de Constandi Mancy).




Autre fragment
Fi _ z hou ouz za _ li ouin nabi ouin nabi ouin nabi ouin
nabi oui nabi ouin nabi ouin nabi ouin nabi ouin na bi a h a h
a - h a - - h oui n na bi tir ham
etc.
KHADNI EL HAOUA (de Costandi Mancy).
Fragment
Ya. lel ya le _ li ya e _ ni ya _ e _ ni
ya lel ya lé _ l ya lel ya lé _ li
ya e _ ni ya e _ ni ya lel ya lé li li lé li lé.
1a
2a
li ya e _ ni ya lel ya A - h A - h A - h A - h
A - h a - - - - - h. ah ah
ah ah ah ah ah a - h a - - - - h.
DAHL AZOUL DAMIN FIKRAK (de Constandi Mancy).
Da a el a _ zoul da mi _ n fi _ krak
i l me l i le - - - - - - - - - - - h mouch
hay fi _ da - k
(Orchestre)



De sorte que nous rencontrons en pays arabe et les témoins attardés de l'art musical primitif et les représentants de l'art des musulmans des grands siècles.

Nous y rencontrons aussi, dans la musique vocale comme dans la musique instrumentale, les preuves d'une influence malheureuse de la musique européenne. L'introduction de la mandoline dans les orchestres, voire du piano, comme on peut le voir dans certains cafés où l'on chante de l'Egypte, sont en train de niveler les modes arabes sur le moule de nos gammes occidentales. Au fur et à mesure que pénètre la civilisation, l'art musical s'altère et perd ses caractères les plus originaux.

Les musiciens arabes réputés comme les plus fidèles gardiens de la tradition reconnaissent eux-mêmes cet acheminement malheureux vers une décadence certaine.

Ils en voient surtout les causes dans les défaillances inévitables de la transmission purement auditive.

« Ne voyez-vous pas, dit Kamel el Kholay à un interlocuteur qu'il imagine, que le chant ancien, quand il est recueilli, à une époque récente, par de savants musiciens qui l'ont reçu de leurs prédécesseurs, est plus exact, plus solide et plus près de la vérité? Par contre, si le temps où il a été recueilli est plus loin de nous et si les transmetteurs se multiplient, la première source restant éteinte, le chant est plus altéré et plus erroné.

« Cela provient de ce que celui qui apprend un air d'un autre ne peut l'apprendre exactement, soit à cause de la hâte qu'il y apporte dans sa joie de le connaître, soit à cause de la mauvaise volonté du maître *qui, par avarice, supprime les beautés du morceau.* Cet élève devenu maître agit de même avec ceux à qui il apprendra son répertoire.

« Il y a une autre calamité. Quelquefois le chanteur a de la difficulté à chanter certains motifs très beaux. Alors il invente; il chante comme il peut; d'où altération de la vraie mélodie. »

Le virtuose égyptien cite, avec des mots peu galants, parmi les autres causes de cette décadence, l'ignorance des femmes chanteuses.

« Les anciens airs, dit-il, nous sont parvenus alternativement de bons et de mauvais transmetteurs, de savants et d'ignorants, et de femmes ne sachant rien de leur art, *comme c'est leur habitude partout et en tout temps.* On peut le constater actuellement en Egypte; la plupart des chanteuses célèbres ont des voix détestables; elles ignorent toutes les règles de leur art. Leur excuse, c'est qu'*elles sont femmes.* Elles apprennent par routine, et si une chose les arrête, elles la négligent et l'écartent; si une autre chose est oubliée, elles la remplacent par une autre qui n'est plus conforme.

« Moi-même, conclut le chanteur, j'entends ce que j'ai chanté ou composé dans la bouche d'autres chanteurs, et, malgré les efforts que j'ai prodigués, c'est toujours altéré. » Pour un peu il dirait, en matière de conclusion, comme Ibrahim el Mossouli : « La supériorité du chant ancien sur le chant moderne est comparable à celle d'un bon plat sur un mauvais plat. Du premier on en mange même rassasié, parce que l'on connaît d'avance sa saveur agréable; quant au second, l'affamé seul en mange par nécessité. Il sait qu'il y a mieux, et cela excite sa répugnance : il le mange tout de même. »

La musique arabe et la magie.

Il fallait assurément s'attendre à ce que la magie revendiquât sa place dans la musique arabe.

Il y a à cela des raisons d'ordre général et d'ordre particulier.

On s'accorde aujourd'hui à penser que la musique, aussi bien la musique vocale que la musique instrumentale, a ses sources premières dans l'incantation magique. Pour avoir de l'action sur les forces naturelles symbolisées par des esprits ou des êtres surnaturels, tous les primitifs recourent au chant magique; il est pour eux le moyen supérieur, l'arme offensive et défensive qui conjurera la colère des éléments et conquerra leur bienveillance. L'incantation magique s'applique ensuite à la nécessité de se défendre contre les animaux. Elle s'étend à la défense contre les hommes, contre les ennemis ou contre les rivaux que l'on veut vouer au malheur. Enfin elle se transforme : elle devient le lyrisme religieux liant étroitement la musique aux actes rituels pour prendre finalement les allures d'un art cultivé pour lui-même et pour le plaisir esthétique qu'il dispense.

Ces diverses étapes, tout porte à croire que la musique arabe les a connues.

On trouve, en effet, chez les Bédouins primitifs des traces de totétisme et d'animisme. Les Arabes du Sud adoraient les pierres qu'ils teignaient du sang de la victime[1], des arbres aux branches desquels ils suspendent des fragments d'étoffes[2]. Les Arabes du Nord adoraient les planètes et les étoiles, et le Koran

1. Cf. *Histoire des Arabes*, Cl. Huart, 1912.
2. Cette coutume existe encore dans tous les pays musulmans.

fait allusion aux idoles, dieux et déesses, d'un panthéon assez peuplé. Sur ce terrain se sont greffées une infinité de croyances ou écloses dans le milieu même, ou apportées par les Syriens, les Persans et les autres peuples avec lesquels les Arabes ont été en contact; la plupart ont persisté dans la tradition, et actuellement encore les peuples musulmans possèdent l'arsenal le plus fourni de pratiques magiques où les pratiques d'ordre musical ont leur part.

L'Islam n'a pas totalement anéanti les anciens cultes ni les superstitions des temps antérieurs à Mahomet. Beaucoup de rites ont persisté; il est même des croyances peu orthodoxes qui ont survécu et qui permettent de rattacher certains usages, où la musique intervient, aux rites les plus anciens de la magie.

Enfin s'il est vrai, comme on le professe, qu'à la base de toute religion est la magie, le fait que le musulman est avant tout un être religieux dont les moindres actes sont réglés par le Livre, achèvera d'expliquer la survivance, dans la musique arabe, de légendes et de croyances relatives aux effets magiques de la musique.

Pour l'Arabe, les lettres ont un pouvoir magique, car elles sont en rapport avec l'univers entier, avec les quatre éléments, les sphères célestes, les planètes et les signes du zodiaque, les mansions luni-solaires; il en est de même des nombres, des jours, des heures.

Il en est de même encore des mots dont la valeur magique vient de la vertu mystérieuse attribuée au souffle, au principe vital, qui, personnifié, n'est autre chose que l'âme, *nefs*. Quand Zìriab, en Espagne, ajouta une cinquième corde aux cordes du luth, il appela cette corde *nefs*, âme, et justifia sa réforme en disant que les autres cordes qui représentaient les quatre humeurs du corps ne pouvaient exister sans âme.

Les mots ont une vertu magique particulière, parce qu'ils éveillent une image déterminée[1]. Le mot blesse comme une flèche; la malédiction est considérée comme quelque chose de matériel. La rime a un pouvoir plus grand, parce qu'elle est répétée, et les poètes arabes, surtout les auteurs des satires contre les tribus ennemies, contre un personnage tyrannique, assurent que leurs rimes blessent comme des lances[2].

La poésie arabe est née de la prose rimée, le *sadj*, qui fut par excellence la langue des sorciers; mais c'est un *djinn* qui inspire le poète, et il est un moment où l'orthodoxie musulmane considère la poésie comme suggérée par le diable.

Puisque l'assonance, la rime et le rythme renforcent le caractère magique du mot, le chant doit encore ajouter à cette puissance. Les Arabes de tous les temps regardent pour cela le chant comme une force mystérieuse et le considèrent comme produit par les *djinns*[3]. Aussi s'accorde-t-on à voir, dans cette origine magique de la musique, une des raisons pour lesquelles les musulmans rigoristes poursuivirent la musique à certaines époques de l'Islam.

Quand la musique devient instrumentale, les instruments eux-mêmes fournissent des indications sur le pouvoir magique attribué par les Arabes à certaines parties de l'instrument. On l'a vu (page 2683) pour l'origine du *ʿoud*. Les légendes s'accordent à le croire formé de parties du corps d'un enfant mort. Les Arabes modernes rapportent encore les quatre cordes de l'*ʿoud* aux éléments : la *ziz*, c'est le feu; la *mathna*, l'air; la *mithlath*, l'eau, et la *bamm*, la terre, et ils expliquent ainsi les sons particuliers, chauds, doux et purs, froids et humides, graves, des cordes de l'instrument. Les deux premières étaient faites de soie retordue après avoir été trempée dans l'eau chaude, la troisième et la quatrième étaient en boyau de lionceau. Le plectre était fait d'une plume d'aigle. On ne peut pas ne pas voir là des traditions de magie.

Les auteurs anciens et modernes font de nombreuses allusions au pouvoir magique de la musique tant sur l'être humain que sur les animaux, les végétaux et les êtres inanimés. On voit, en cela comme en beaucoups d'autres points de la théorie musicale, qu'ils ont lu abondamment les auteurs grecs et qu'ils leur ont fait, même dans ce domaine, de larges emprunts.

Les *Frères Sincères* rappellent que Pythagore, « parce qu'il était d'un cœur très pur et très intelligent, a entendu le chant des mouvements des cieux et des astres et en a extrait, par la force de sa pensée, les principes de la musique ». Mais les astres n'ont pas abdiqué leur pouvoir sur les humains. « Ils agissent fatalement sur notre destinée pour le bien comme pour le mal, causant la disette, l'abondance, la stérilité, la fertilité, la peste, la tyrannie. Pour se soustraire à cette action fatale, les hommes ont eu recours à l'observation des lois divines, à la prière, aux jeûnes, aux supplications, aux pleurs, aux prostrations... Ils emploient en même temps quelques airs de musique, surtout ceux appelés *al mohazen*, les tristes, de ces chants qui attendrissent les cœurs, font pleurer les yeux, remplissent de repentir et de vertu. C'est là l'origine de l'emploi de la musique dans les temples. »

Revenant sur ces effets conjurateurs de la musique, le livre des *Ikhouan al Lafa* ajoute un peu plus loin : « La musique sert à tout. Elle est spécialement usitée dans les maisons de prières. Elle a pour effet d'attendrir les cœurs, de subjuguer l'âme et de la remplir de respect. Elle mène à l'accomplissement des commandements de Dieu et détourne de ce qui est défendu... Elle excite le repentir des fautes et ramène à Dieu. »

* * *

La relation mystérieuse des astres et de la musique a préoccupé les théoriciens, qui expliquent comment l'effet maximum de la musique peut être obtenu suivant le jour et l'heure, par conséquent suivant la planète qui règne au ciel sur le moment envisagé.

« Si tu veux connaître, dit l'opuscule publié au Caire sous le tire *Kitab çafa el aouqât fi ʿilm en-naʿamât* [553], les heures où les mélodies impressionnent plus fortement, regarde l'heure, le jour et la planète; puis consulte le tableau suivant. »

Pour faciliter cette recherche, l'auteur dresse d'abord le tableau indiquant les heures où les planètes se montrent le jour ou la nuit[4].

1. Cf. *Magie et Religion*, Edm. Doutté, 1909.
2. Le mot *qâfiya* [551] (rime) dérive de la racine *qafâ* (blesser à la nuque, outrager). Le verbe *'anchada* [552] (réciter une poésie) signifie aussi : adjurer quelqu'un, jurer par quelqu'un (E. Doutté).
3. Un djinn, pour beaucoup de musulmans, préside à l'exécution d'un morceau et il change avec le mode. Un musicien arabe prétendait voir dans l'intérieur de son *ʿoud* le *djinn* du *rahawi*. D'autres affirment que, quand on joue de cet instrument, on peut voir telle ou telle personne à laquelle on pense à travers l'ouverture ronde de la table.
4. Pour le jour il faut lire le tableau de haut en bas, et pour la nuit de bas en haut.

SAMEDI	VENDREDI	JEUDI	MERCREDI	MARDI	LUNDI	DIMANCHE	HEURES DE LA JOURNÉE
Saturne.	Vénus.	Jupiter.	Mercure.	Mars.	Lune.	Soleil.	1
Jupiter.	Mercure.	Mars.	Lune.	Soleil.	Saturne.	Vénus.	2
Mars.	Lune.	Soleil.	Saturne.	Vénus.	Jupiter.	Mercure.	3
Soleil.	Saturne.	Vénus.	Jupiter.	Mercure.	Mars.	Lune.	4
Vénus.	Jupiter.	Mercure.	Mars.	Lune.	Soleil.	Saturne.	5
Mercure.	Mars.	Lune.	Soleil.	Saturne.	Vénus.	Jupiter.	6
Lune.	Soleil.	Saturne.	Vénus.	Jupiter.	Mercure.	Mars.	7
Saturne.	Vénus.	Jupiter.	Mercure.	Mars.	Lune.	Soleil.	8
Jupiter.	Mercure.	Mars.	Lune.	Soleil.	Saturne.	Vénus.	9
Mars.	Lune.	Soleil.	Saturne.	Vénus.	Jupiter.	Mercure.	10
Soleil.	Saturne.	Vénus.	Jupiter.	Mercure.	Mars.	Lune.	11
Vénus.	Jupiter.	Mercure.	Mars.	Lune.	Soleil.	Saturne.	12
MERCREDI	MARDI	LUNDI	DIMANCHE	SAMEDI	VENDREDI	JEUDI	HEURES DE LA NUIT

Quand on a trouvé la planète, il faut se référer à un nouveau tableau qui indique le moment où les mélodies influent le plus sur telles ou telles personnes.

PERSONNES QUE LES MÉLODIES IMPRESSIONNENT	NOM DES MÉLODIES		NOM DES PLANÈTES
	POUR LES DEUX PREMIÈRES MOITIÉS DE LA NUIT ET DU JOUR	POUR LES DEUX DERNIÈRES MOITIÉS DE LA NUIT ET DU JOUR	
Les Rois et les Parfaits.	Balati.	Rahawi.	Soleil.
Les imberbes et les femmes.	Asfihan.	Hosseïni.	Vénus.
Les plumitifs et les écrivains.	Naoua.	Rassat.	Mercure.
Les ministres.	Chaouràk.	Saïkàh.	Lune.
Les commerçants et ceux qui s'occupent de la vie matérielle.	Djharka est Saba.	Djaharkàh.	Saturne.
Les savants et les religieux.	Sabàh.	Ochak.	Jupiter.
Les guerriers.	Adjem.	Hidjaz.	Mars.

Cette croyance à une concordance entre l'effet d'une mélodie et l'heure où elle est exécutée, existe dans tout le monde musulman[1].

Les auteurs sont unanimes à reconnaître l'effet de la musique sur l'âme humaine. Elle produit sur les personnes des impressions qui varient suivant la mélodie.

En Egypte les virtuoses prétendent que le mode *Rasset el adjem* provoque la joie; l'*Ochak* et le *Djaharkâh*, la peur; le *Nahouendi*, l'immobilité; le *Aoudj'*, la jubilation. On retrouve ici, encore une fois, l'influence des Grecs.

La musique, disent les traités populaires, pousse le soldat à braver l'ennemi; elle augmente l'activité et le courage des travailleurs dans les labeurs pénibles. Elle dissipe les effets de la colère et fait naître au cœur des hommes le désir de la vie sociale et la tendance à la fraternité.

Plusieurs auteurs racontent[2] que deux hommes séparés depuis longtemps par une haine et une jalousie irréductibles se trouvaient un jour dans un lieu où l'on faisait de la musique. Ils échangeaient des regards chargés de colère et semblaient prêts à se jeter l'un sur l'autre. Un musicien qui connaissait leur discorde et qui craignait que la réunion ne fût troublée par une rixe, se mit à jouer un certain air. Aussitôt le besoin d'amitié naquit au cœur des deux ennemis, et bientôt on les vit aller l'un vers l'autre et s'embrasser comme des frères qui n'avaient jamais cessé de s'aimer.

« La musique, constatent les *Frères Sincères*, est très apte à exciter la colère. Le chant a été cause d'une guerre acharnée entre deux tribus arabes pendant deux ans. »

Il y a dans tout l'Orient une légende qui tend à prouver que la musique a les pouvoirs les plus actifs et les plus divers sur l'âme humaine.

Elle raconte qu'un musicien, dont le nom change suivant les pays, se présenta un jour à la porte du palais du sultan. Il était si pauvrement vêtu que les gardes hésitèrent à le laisser entrer, mais il avait à la main un instrument et insistait tellement pour se faire entendre du prince, qu'il fut introduit dans une salle où une assistance nombreuse entendait le concert ordinaire de la cour. Le musicien se mit à jouer sur certain mode. Immédiatement un accès de fou rire prit les courtisans, et, malgré la présence auguste du sultan et les sévères interdictions du protocole, ce furent les éclats d'une gaieté folle et incoercible. Le musicien changea de mode : la tristesse succéda tout de suite à la joie, les gémissements et les pleurs au bruit des rires. Nouveau changement de mode, et voilà les assistants pris d'une irrésistible humeur batailleuse, se querellant à grand bruit et se jetant les uns sur les autres comme pour en venir aux mains. A cette vue, le musicien attaque un mode particulier : aussitôt l'auditoire se calme et peu à peu se laisse aller au sommeil : tout le palais s'endort, et le musicien se retire satisfait des merveilleux effets de sa musique.

Avicenne nous donne aussi ce passage curieux :

« Le transport de la main (dans les instruments à cordes) vers l'aigu rappelle un caractère libéral, et le transport vers le grave la solidité du jugement.

« Le transport qui se fait par une descente suivie d'une montée donne à l'âme quelque chose de noble, de sage, de prophétique. Le contraire communique à l'âme quelque chose de mauvais qui ressemble à la haine, à l'étreinte du cœur. »

Averroès a longuement commenté Platon et Aristote; aussi le voyons-nous condamner « toute musique plaintive ou capable de produire la terreur, car elle amollit et énerve l'âme en éveillant le vain tumulte des passions ».

Il condamne encore l'orgue et la flûte et conseille d'admettre seulement la lyre et le luth, « car ces deux instruments possèdent des harmonies qui leur sont propres... Cherchons donc un genre de mélodies différent de celui employé par les femmes et les hommes vicieux et vains; un genre de musique qui ennoblira l'esprit tout en lui donnant de la force, car si ce genre existait du temps de Platon, il est inconnu parmi nous. »

Si Hal ed din Mohammed Ibn Ahmed el Absihi (1388-1446) écrit dans son *Kitab el Mustatraf*, recueil de curiosités, contes, anecdotes et études sur les matières les plus diverses :

« Comme dans cette œuvre il se trouve des renseignements sur toutes les branches des beaux-arts, leur beauté, leur étrangeté, ainsi que les proverbes qui s'y réfèrent, il ne faut pas omettre la *musique*, qui satisfait l'ouïe, impose à l'âme l'enthousiasme et réjouit le cœur, qui est la consolation de l'affligé, la compagne du solitaire et l'aliment du cavalier, et tout ceci grâce aux magnifiques effets que produit sur les hommes une chanson dite par la voix mélodieuse. »

Après avoir raconté à son tour l'origine du *hida*, chant du chamelier, et le pouvoir que Sellam, le chamelier chanteur, avait d'empêcher les chameaux altérés de boire, ces animaux s'arrêtant et levant la tête pour l'écouter, il nous explique ces faits.

« Les médecins prétendent que la Voix Mélodieuse circule par tout le corps comme le sang dans les veines, en réjouissant le cœur, calmant les membres endoloris et facilitant les mouvements. Ce qui fait que les hommes, même appartenant aux plus diverses professions, quand ils craignent l'ennui et que la lassitude ou l'angoisse envahissent leur corps, se mettent à chanter avec une voix douce et agréable, qui module des mélodies capables de réjouir l'âme, car il n'existe aucun mortel insensible au plaisir d'écouter les sons formés par sa propre voix. Seulement la musique ne cause pas d'agitation ni de trouble au corps, ni de fatigue aux membres, et par la force de la Voix Mélodieuse nous obtenons les jouissances de ce monde et nous concevons l'idée des plaisirs qui nous sont réservés dans le ciel.

« La musique nous force à développer les plus beaux et les plus nobles sentiments, comme la pratique de la charité et l'amour de la famille. En entendant de douces mélodies, l'homme oublie de penser au mal, pleure sur ses fautes et élève son esprit vers les béatitudes éternelles. Les ascètes et les solitaires voués au service de la Divinité chantent en de belles modulations, joyeuses ou tristes, les louanges de l'Eternel, et, par ce moyen, tout en louant le Seigneur, ils allègent leurs peines et accompagnent leur solitude, parce que Dieu n'a rien créé de plus capable d'émouvoir le cœur des hommes et qui mieux agisse sur leur esprit que la Voix Mélodieuse. Un grand poète a dit : « Une belle musique ou une douce chanson « cause notre joie et éloigne de nous la tristesse. « Quand je l'entends, mon âme voudrait qu'elle ne

1. Voir la *Musique arabe dans le Maghreb*.

2. *Frères Sincères, Derviche Mohamed.*

« finisse jamais pour pouvoir jouir éternellement d'un « si divin plaisir. »

« Soyez sûrs que l'homme le plus lâche, quand il sentira son cœur faiblir devant l'ennemi et s'apprêtera à la fuite, restera ferme sur place et verra renaître le calme dans son âme et la force envahir son cœur, s'il entend chanter à ce moment la fameuse chanson du poète Djerir qui commence par ces mots : « Crois-« tu, ô lâche qui recules devant le péril, que par ce « moyen tu éviteras les embûches de la mort? »

Mohammed el Absihi ajoute dans son recueil beaucoup d'autres renseignements sur la musique, invoque le témoignage des auteurs antérieurs, notamment celui de l'Egyptien Abou Mohammed el Mundiri (1185-1258) et, comme tous ses aînés et ses successeurs, il évite de se prononcer, quand un point est en controverse, et conclut par la formule sacramentelle : « ... Mais Dieu seul connaît la vérité, et cela doit nous suffire, car il est notre Seigneur et notre Défenseur. »

* * *

La musique n'a pas seulement une influence reconnue sur l'âme : son pouvoir s'étend au corps et à la santé.

Cette musicothérapie a son expression dans les attributions faites par les anciens et les modernes aux cordes du luth.

La *ziz* (la plus haute) augmente la bile et combat la pituite. Elle est teinte en jaune. Elle ressemble au feu et a des sons chauds.

La *mathna* fortifie le sang et est contraire à l'atrabile. Elle est teinte en rouge. Elle ressemble à l'air et a des sons doux et frais.

La *mithlath* augmente la pituite et combat la bile. Elle est teinte en blanc. Elle ressemble à l'eau et a des sons froids et humides.

La *bamm* augmente l'atrabile et apaise le sang. Elle est teinte en noir. Elle ressemble à la terre et a des sons profonds et graves.

Au dire des *Frères Sincères*, on employait un air dans les hôpitaux « au moment de l'enchantement des malades ». On allégeait ainsi le fardeau des douleurs et on guérissait même beaucoup de malades. « Il y a un air pour consoler le chagrin, pour les funérailles. »

Au Maroc un musulman a institué une fondation afin que la nuit, vers trois heures, les muezzins chantent pour consoler les souffrances des moribonds et des fiévreux[1].

* * *

La musique agit aussi sur les animaux.

Le khalife Mançour demanda à un conducteur de chameaux quel était le plus merveilleux effet de son chant.

Il répondit :

« C'est que les chameaux qui n'ont pas bu depuis trois jours (une autre légende dit depuis cinq jours), si, au moment où ils s'approchent de l'eau, je me mets à psalmodier ma cantilène, tous s'occupent de suivre ma voix et ne s'inquiètent plus d'arriver à l'abreuvoir. » On sait cependant que le chameau sent de très loin le voisinage de l'eau et que rien ne peut dès lors modérer son allure.

Dans les pays de grandes caravanes, les chameliers qui veulent faire hâter le pas à leurs animaux entonnent un chant spécial.

Le chasseur de gazelles connaît un chant particulier qu'il suffit de chanter dans l'obscurité de la nuit pour que le gibier charmé se laisse prendre à la main.

Il y a un chant pour le rut, pour l'abreuvoir, pour obtenir plus de lait quand on trait les vaches; un autre pour les travaux durs, pour les métiers fatigants des maçons, des portefaix, des mariniers.

Les arbres ne sont pas insensibles à la musique.

Le derviche Mohammed raconte qu'il existe une plante appelée l'*arbre de l'amoureux* qui laisse tomber ses fleurs si une personne se met à chanter quelque chanson d'Ali Isfahani. « Cette plante pousse au milieu des autres plantes naturelles : elle a une longueur d'un mètre environ : ses feuilles ressemblent à celles du henné, et ses fruits sont jaunes. »

Après avoir rappelé ces croyances, l'auteur populaire arabe ajoute :

« De tout ce que nous avons puisé dans les livres de nos ancêtres, ce qui jette dans la stupéfaction la plus profonde est assurément l'histoire suivante :

« Si une fontaine vient à couler à peine et si l'on veut augmenter son débit, on n'a qu'à faire venir sept beaux garçons jouant admirablement du luth et possédant une belle voix. On les dispose sur un seul rang en face de la fontaine et on les fait jouer et chanter tous ensemble le même air pendant trois heures de temps. Il est certain qu'on verra l'eau couler à pleins bords jusqu'à mouiller les pieds des chanteurs. »

Le derviche Mohammed est tellement convaincu que la musique donne toutes les joies et tout le bonheur, qu'il a intitulé son petit livre le *Moment des loisirs appliqués à la musique — Kitab çefa el-aouqât fi ᶜilm en nar'amât* [553], et qu'il y a mis ce quatrain en épigraphe :

In romta an tahia aladda halat
Fahraç oukala ᶜalu çafa l-aouqât
Fahoua l'kitabou l'moustatabou liannahou
Djamaᶜa l'mahâssina min houa n'nar'amât [554].

Si tu veux avoir une vie heureuse,
Hâte-toi vers ces moments de loisir.
C'est le livre par excellence,
Il contient les beautés de la musique.

Il y a beaucoup à glaner dans cet ordre d'idées chez tous les auteurs arabes, chez ceux qui ont écrit spécialement sur la musique, comme chez ceux qui ont recueilli les chroniques de leur temps et consigné les traditions des peuples musulmans.

Nous avons, dans ce champ immense, cueilli seulement quelques fleurs qui mettront, nous le souhaitons, à l'étude qui se termine ici, un peu du parfum si original de l'Islam.

JULES ROUANET.

Alger.

1. Ahmed Brihmat rapporte qu'ayant visité l'hôpital de Tunis et ayant demandé si on arrivait à rendre la raison aux aliénés, l'interne de service et le directeur répondirent « que les guérisons seraient plus nombreuses si l'on pouvait leur faire un peu de musique comme autrefois ».

A l'appui de cette opinion on lui montra le testament d'une dame Baya Othemana, morte il y avait deux cents ans, qui léguait une somme importante pour faire exécuter de la musique une fois par semaine dans le *Mostechfa* (hôpital). (*Revue de l'Islam*, mars 1898.)

INDEX DES MOTS ARABES

Nota. — Les chiffres se réfèrent à ceux qui ont été insérés dans le texte à la suite de la transcription phonétique des mots arabes.

1	طبل طبول	toboul; *sing*: tabl	1
2	دف دفوف	dofouf; *sing*: dof	2
3	معزف معازف	mà'azif; *sing*: mi 'zaf	3
4	طنبور طنابير	tanabir; *sing* : tanbour	4
5	صنج صنوج	sonoudj ; *sing*: sandj	5
6	غربوارة	ghirouarat	6
7	كنكله	konkolah	7
8	الحداء	el hida	8
9	يايدألا يا يدلا	ya ida ! ya ida !	9
10	رجز	radjaz	10
11	النصب	en nasb	11
12	الركباني	er rakbani	12
13	السناد الثقيل	es-sinâd	13
14	الهزج الخفيف	el-hazaj	14
15	المزهر	el mizhar	15
16	معلقات	mo 'allaqat	16
17	نبرات	nabarat	17
18	هجاء	hidja	18
19	الشاعر	ech-cha'er	19
20	سجع	sadj'	20
21	قصيدة قصائد	qaçida ; *plur* : qaçaïd	21
22	مرثية مراث	marthiya ; *plur*: marathin	22
23	كلام الجد	klam el-djed	23
24	كلام الهزل	klam el hazl	24
25	حداء	houda	25
26	غناء الركبان	ghina er roukban	26
27	غناء المتقن	ghina el moutqan	27
28	ضربوا بضرب واحد	darabou bidarbin ouahid	28
29	ندب	nadb	29
30	الثقيل	eth thaqil	30
31	رمل	ramal	31
32	شبابيط	chababit	32
33	شبوط	chebbout	33
34	مجرى	medjra	34
35	تخنيث	takhnith	35
36	يا حقام	ya haggam !	36
37	مثنى	mathna	37

38	عماد	'amad	38
39	سبابة	sabbaba	39
40	وسطى	wosta	40
41	بنصر	binçir	41
42	خنصر	khinçir	42
43	الزير	ez zir	43
44	المثلث	el mithlath	44
45	مطلق	motlaq	45
45	البم	el bamm	45
46	مشط	mocht	46
47	وسطى الفرس	wosta el fours	47
48	وسطى زلزل	wosta zolzol	48
49	مطلق في مجرى الوسطى	motlaq fi medjra el-wosta	49
50	مطلق في مجرى البنصر	motlaq fi medjra el-binçir	50
51	سبابة في مجرى الوسطى	sabbaba fi medjra el-wosta	51
52	سبابة في مجرى البنصر	sabbaba fi medjra el-binçir	52
53	وسطى في مجراها	wosta fi medjraha	53
54	بنصر في مجراها	binçir fi medjraha	54
55	خنصر في مجرى الوسطى	khinçir fi medjra el wosta	55
56	خنصر في مجرى البنصر	khinçir fi medjra el binçir	56
57	الوسطى والخنصر	el wosta ou el-khincir	57
58	جرى	jara	58
59	دستان دساتين	destan; *plur* : dasatin	59
60	القوات	el qouât	60
61	الهزج	el hazaj	61
62	الثقيل الاول	eth-thaqil el-awal	62
63	خفيف الثقيل الاول	khafif eth-thaqil el-awal	63
64	الثقيل الثاني	eth-thaqil eth-thani	64
65	خفيف الثقيل الثاني أو الماخوري	khafif ath-thaqil eth-thani	65
66	رمل	ramal	66
67	خفيف الرمل	khafif ar-ramal	67
68	العود	el'oud	68
69	الابعاد	el ab'âd	69
70	بعد	bo'd	70
71	جمع	djam'	71
72	متلائم	moutalâïm	72

73	متنافر	moutanâfir	73
74	لحن	lahn	74
75	شعر	chi'r	75
76	الايقاع	el yiqa'	76
77	الاتفاق	al ittifâq	77
78	التنافر	et-tanâfor	78
79	البعد ذو الكل	al bo'dou dou l'koulli	79
80	الاتفاق الاول	el ittifaq el-awal	80
81	الاتفاق الثاني	el ittifaq eth-thani	81
82	ذو الاربع	doul'arba'	82
83	ذو الخمس	dou l'khams	83
84	الطنيني	et-tanini	84
85	البقية ـ الفضلة	el baqiya el-fadla	85
86	بعد الارخاء	bo'doul'irkha	86
87	شاهرود	schâhrud	87
88	ذو الكل مرتين	dou l'koulli marratain	88
89	ذو الكل والخمس	dou l'koulli ou el khams	89
90	ذو الكل والاربع	dou l'koulli ou el arba'	90
91	البعد ذو الكل	al bo' dou dou l'koulli	91
92	الابعاد اللحنية	al ab'âd al la h'niya	92
93	الفضلات اللحنية	el fadlatoul' lah'niya	93
94	رباب	rabab	94
95	طنبور خراساني	tanbour khorâssânî	95
96	طنبور بغدادي	tanbour bar'dâdî	96
97	وسطى زلزل	wosta de Zalzal	97
98	مجنب	moudjannab	98
99	الحاد	el hâdd	99
100	فضلة أو باقي	fadla ou bâqi	100
101	الارخاء	el-irkha	101
102	مزمار	mizmâr	102
103	آوازات	awazat	103
104	مقامة	maqamat	104
105	شعب	cho'ab	105
106	بردة	borda	106
107	بعد	bo'd	107
108	جمع	djam'	108
109	جنس	djins	109
110	أضاف	ad'âfa	110
111	ضعف	d'a'afa	111
112	قسم	qasama	112
113	فصل	façala	113
114	لين	laïin	114
115	قوي	qawî	115
116	صنف	çanf	116
117	غير منتظم	r'aïrou mountad'im	117
118	متتالي	moutatâli	118
119	غير متتالي	r'aïrou moutatâli	119
120	راسم	râsim	120
121	اللوني	al-lawnî	121
122	الناظم	an-nâd'im	122
123	الاضعف	al-ad''af	123
124	الاشد	al-achadd	124
125	غير المتصل	r'aïrou l' mouttaçil	125
126	ذو التضعيف	dou t'tad''if	126
127	المتصل	al mouttaçil	127
128	المنفصل	al mounfaçil	128
129	الاجناس اللينة	al-adjnâs al-laïina	129
130	الاجناس القوية	al-adjnâs al-qawia	130
131	مفرد	moufrad	131
132	المفرد الاول	al-moufradou l'awwal	132
133	المفرد الثاني	al-moufradou th' thânî	133
134	راهوي	rahawi	134
135	المزموم	al-mazmoum	135
136	المفرد الاصغر	al-moufradou l'açr'ar	136
137	زيرافكند كوچك	zirâfkand koudjak	137
138	زيرافكند	zirâfkand	138
139	المفرد الاعظم	al-moufrad al-a'd'am	139
140	بزرك	bouzrouk	140
141	عشاق	'ochaq	141
142	نوى	nawa	142
143	أبوسليك	abousaliq	143
144	راست	rast	144
145	نوروز	nourouz	145
146	عراق	'iraq	146

147	اصفهان	isfahan	147
148	الجموع	el-djoumou'	148
149	جمع	djam'	149
150	الجمع الناقص	el-djam'oun-nâqiç	150
151	الجمع التام أو الكامل على الاطلاق	al-djam' ou at-tânim aou al-kâmilou 'âla l-itlâq	151
152	الفاصلة	al-façila	152
153	المنفصلة	al-mounfaçila	153
154	المتصلة	al-mouttaçila	154
155	المتغيرة	al-moutar'alla-ra	155
156	انواع	anouâ'	156
157	الاول الطبقة	el-aououalou t-tabaqa	157
158	الثانية الطبقة	eth-thâniyatou t-tabaqa	158
159	الفاصلة الاثقل	el-fâçilatou l'a-thqal	159
160	الفاصلة الاحد	al-fâçila al-ah'add	160
161	المنفصل الاثقل	al-mounfaçilou l'athqal	161
162	المنفصل الاحد	al mounfaçilou l'ah'add	162
163	جمع الاجتماع	djam'ou l'idj-timâ'	163
164	الفاصلة الوسطى	al-fâçilatou l'oust'a	164
165	دور	daour	165
166	قوة	qouwa	166
167	الجمع الكامل	el-d'jam'ou l'-kâmil	167
168	المتغيرة	al-moutar'all-ara	168
169	انواع	anoua'	169
170	اصل	açl	170
171	بحر	bah'r	171
172	طبقة	t'abaqa	172
173	تمديد	tamdid	173
174	بالقوة	bil' qouwa	174
175	بوسلمبانو ماسن ــ ثقيلة المفروضات	thaqilatou l'-moufroûd'ât	175
176	ايباطى ايباطن ــ ثقيلة الرييسات	thaqilatou r'ra-ïisât	176
177	بارايباطى ايباطن ــ واسطة الرييسات	wâsit'atou r'ra-ïisât	177
178	ليخانوس ايباطن ــ حادة الرييسات	h'âddatou r'ra-ïisât	178

179	ايباطى ماسن ــ ثقيلة الاوساط	thaqilatou l'aousât	179
180	بارايباطى ماسن ــ واسطة الاوساط	wâsit'atou l'aousât	180
181	ليخانوس ماسن ــ حادة الاوساط	h'âddatou l'aousât	181
182	ماسى ــ الوسطى	al-oust'a	182
183	ليخانوس ماسن ــ فاصلة الوسطى	fâçilatou l'oust'a	183
184	بارايباطى ماسن ــ ثقيلة المنفصلات	thaqilatou l'mounfaçilât	184
185	ايباطى ماسن ــ واسطة المنفصلات	wâsit'atou l'mounfaçilât	185
186	ليخانوس ايباطن ــ حادة المنفصلات	h'âddatou l'mounfaçilat	186
187	بارايباطى ايباطن ــ ثقيلة الحادات	thaqilatou l'h'âddât	187
188	ايباطى ايباطن ــ واسطة الحادات	wâsit'atou l'h'âddât	188
189	بوسلمبانو ماسن ــ حادة الحادات	h'âddatou l'h'âddât	189
190	اللين	al-laïin	190
191	مدة	moudda	191
192	تالي اللين	tâli al-laïin	192
193	دوريون	dourioun	193
194	تالي دوريون	tâli dourioun	194
195	بقية	baqia	195
196	عالي دوريون	'ali dourioun	196
197	المنخفض	al-mounkhafid'	197
198	تالي المنخفض	tâli l'moun-khafid'	198
199	فروجيون	froudjioun	199
200	تالي فروجيون	tâli froudjioun	200
201	عالي فروجيون	'âli froudjioun	201
202	المقوي	al-mouqawwi	202
203	تالي المقوي	tâli l'mouqaw-wi	203
204	لوديون	loudioun	204
205	تالي لوديون	tâli loudioun	205

206	عالي لوديون	'âlî loudioun	206
207	دساتين	dasâtin	207
208	المواجب	el maouajeb	208
209	الاصابع الستة	al-açâbi'ou s'sitta	209
210	دستان زايد	destân zaïd	210
211	الاصبع المطلق	al-içba'ou l'mout'laq	211
212	الاصبع المزموم	al-içba'ou l'mazmoum	212
213	الاصبع المسرج	al-içba'ou l'mousarradj	213
214	الاصبع المعلق	al-içba'ou l'mou 'allaq	214
215	الاصبع المحمول	al-içba'ou l'mah'moul	215
216	الاصبع المجنب	al-içba'ou l'moudjannab	216
217	الانتقال	al-intiqâl	217
218	الانتقال المستقيم	al-intiqâlou l'moustaqim	218
219	لاحق	lâh'kq	219
220	منبت	mounbat	220
221	الرجوع الفرد	ar-roudjou'ou l'fard	221
222	المتواتر	al-moutawâtir	222
223	مستدير	moustadir	223
224	مضلع	moud'la'	224
225	متساوى النسب	moutasawi n'nisab	225
226	مختلف	moukhtalif	226
227	المتصل	al-mouttaçil	227
228	طافر	t'âfir	228
229	إقامة	iqâma	229
230	المكرر المتساوى	al-moukarrarou l'moutasâwi	230
231	المكرر المختلف	al-moukarrarou l'moukhtalif	231
232	المتصل	al-mouttaçil	232
233	النقلة على آنعطاف	en-naqlatou 'alâ n'itâf	233
234	النقلة على آستدارة	en-naqlatou 'alâ stidâra	234
235	النقلة على آنعراج	en-naqlatou 'alâ n'irâdj	235
236	النقلة على إضلاغ	en-naqlatou 'alâ id'lâr'	236
237	الايقاع	al-iiqâ'	237
238	فاصل	fâçil	238
239	الزمان الاول	az-zamânou 'awwal	239
240	نقرة	naqara	240
241	سبب خفيف	sabab khafif	241
242	سبب ثقيل	sabab thaqil	242
243	وتد مجموع	watad madjmou'	243
244	وتد مفروق	watadmarfouq	244
245	فاصلة صغيرة	fâçila çar'ira	245
246	فاصلة كبيرة	fâçila kabira	246
247	الايقاع الموصل	al-iiqâ'ou l'mouwaççal	247
248	الايقاع المفصل	al-iiqâ'ou l'moufaççil	248
249	فاصلة	fâçila	249
250	هزج	hazadj	250
251	دور	daour	251
252	المفصل الاول	al-moufaççalou l'awwal	252
253	سريع او حثيث	sari° *ou* h'athith	253
254	خفيف	khafif	254
255	خفيف الثقيل	khafifou eth'thaqil	255
256	ثقيل	thaqil	256
257	الاشمام	el-ischam	257
258	الروم	ar-roum	258
259	ضرب الاصل	d'arb al'açl	259
260	الرمل المرسل	ar-ramalou l'moursal	260
261	صوت	çaout	261
262	أصوات	açouât	262
263	مقام	maqam	263
264	مقامات	maqamat	264
265	يكاه	yekâh	265
266	دوكاه	doukâh	266
267	سيكاه	sikâh	267
268	جهركاه	djaharkâh	268
269	بنجكاه	bendjakâh	269
270	ششكاه	chachakâh	270
271	هفتكاه	haftakâh	271
272	نوى	nawa	272
273	حسيني	hosaïnî	273
274	عراق أو أوج	'irâq *ou* aoudj	274
275	راست	rast	275
276	كردان	kourdâne	276
277	محير	mohayar	277
278	جواب سيكاه	jaouâb sikâh	278
279	ديوان	diwan	279

280	بردة	barda	280
281	عربة	'araba	281
282	نيم عربة	nim'araba	282
283	تيك عربة	tik'araba	283
284	زنكلاه	zenkala	284
285	زركلاه	zerkala	285
286	كردي	kourdi	286
287	نيم حصار	nim h'oçâr	287
288	حصار	h'oçâr	288
289	تيك حصار	tik h'oçâr	289
290	عشيران	'ochaïrân	290
291	نيم عجم	nim 'adjam	291
292	عجم	'adjam	292
293	كوشت	kawacht	293
294	تيك كوشت	tik kawacht	294
295	نيم زركلاه	nim zerkalâh	295
296	تيك زركلاه	tik zerkalâh	296
297	نيم كردي	nim kourdi	297
298	بو سليك	bousalik	298
299	تيك بو سليك	tik bousalik	299
300	عرباء	'arbâ	300
301	حجاز	h'adj'âz	301
302	تيك حجاز	tik h'adjâz	302
303	نهفت	nahaft	303
304	تيك نهفت	tik nahaft	304
305	ماهور	mâhour	305
306	نيم شهناز	nim chahnâz	306
307	شهناز	chahnâz	307
308	تيك شهناز	tik chahnâz	308
309	محير	mohayar	309
310	نيم زوال	nim zawâli	310
311	زوال	zawâli	311
312	بزرك	bousrouk	312
313	حسيني شد	h'osaïni chad	313
314	تيك حسيني شد	tik hosaïni chad	314
315	ماهوران	mahourân	315
316	جواب نيم حجاز	djawâb nim h'adjâz	316

317	جواب حجاز	djawâb h'adjâz	317
318	جواب تيك حجاز	djawâb tik h'adjâz	318
319	رمل توتي	ramal touti	319
320	رماز	rimaz	320
321	أصول	ouçoul	321
322	ابراج	abrâdj	322
323	فروع	fourou 'a	323
324	مقامات	maqâmât	324
325	طبقات	t'abaqât	325
326	سلم	sillam	326
327	نغم	nar'am	327
328	نهفت العرب	nahaft al arbi	328
329	شد عربان	chadd 'arbân	329
330	نهفت الآتراك	nahaft eth teurqi	330
331	نوى المسمى يكاه	nawa *appelé* iakâh	331
332	عشيران	'ochaïrân	332
333	عجم عشيران	'adjam 'ochaïrân	333
334	مقابل عشيران	mouqâbel 'ochaïrân	334
335	عراق	'irâq	335
336	سلطان عراق	solt'ân 'irâq	336
337	عراق زمزمي	'irâq zamzami	337
338	مخالف عراق	moukhâlef 'irâq	338
339	راحة الارواح	râh'at al-arouâh'	339
340	راحة الارواح رومي	râh'at al-arouâh' roumi	340
341	رمل	ramal	341
342	راحة شزي	râh'at chazi	342
343	راست	rast	343
344	نكريز	nakriz	344
345	سازكار الصحيح	sâzkâr aç-çah'ih'	345
346	ماء رناء	mâ'rannâ'	346
347	نيشاورك	nichawerk	347
348	بنجكاه	bendjkah	348
349	سازكار المتعارف	sâzkâr al-mouta'âref	349
350	حجازكاه اوكار	h'adjâz kah aou kâr	350
351	شاورك مصري	châouerk maçri	351
352	دوكاه المسمى عشاق الآتراك	doukâh *appelé* 'ochâq *des Turcs* (eth teurqi)	352

353	بوسليك المسمى عند العامة عشاق	Bousalik *appelé vulgairement* 'ochâq	353
354	صبا مركب	çobâ morakkab	354
355	صبا همايون	çobâ homâyoun	355
356	صبا چاويش	çobâ tchâouich	356
357	النادي	an-nâdi	357
358	بياتي عجمي	bayâti 'adjmi	358
359	بياتي نوى	bayâti nawa	359
360	بياتي حسيني	bayâti h'osaïni	360
361	عرزبار	'arzbâr	361
362	شوري بياتي	chouri bayâti	362
363	زوري بياتي	zouri bayâti	363
364	يزيد كند	yazîd kand	364
365	حسيني	h'osaïni	365
366	لحن حسنيك	lah'n h'osanik	366
367	حصار بوسليك	h'oçâr bousalik	367
368	حصار	h'oçâr	368
369	شهناز	chahnâz	369
370	شهناز بوسليك	chahnâz bousalik	370
371	كردي حسيني	kordi h'osaïni	371
372	ظرفكند	z'irfakend	372
373	نجدي حسيني	nadjdi h'osaïni	373
374	لحن الشروقي	lah'n ach-chorouqi	374
375	لحن العروب	lah'n al-'oroub	375
376	حجاز	h'adjâz	376
377	عرباء	'arbâ'	377
378	اصفهان حجازي	içfahân h'adjâzi	378
379	شاورك	châouerq	379
380	ماء رناء الرومي	mâ' rannâ'ar-roumi	380
381	عرزباي	'arazbaï	381
382	رندين	randîn	382
383	يزيز	yazîz	383
384	بابا طاهر	bâbâ t'âher	384
385	محير	moh'ayar	385
386	مقابل محير	mouqâbel moh'ayar	386
387	عكبري	'akbari	387
388	غذل	r'oddal	388

389	زركلاه	zerkalâh	389
390	اسكي زركلاه	eski zerkalâh	390
391	عجم بوسليك	'adjem bou salik	391
392	قرا دوكاه	qarâ doukâh	392
393	سيكاه	sikâh	393
394	مستعار	mousta'âr	394
395	سيكاه حزام	sikâh h'azâm	395
396	قزح	qozah'	396
397	ماياه	mâïah	397
398	سلمك	salmak	398
399	حصار سيكاه	h'oçâr sikâh	399
400	بوستانيكاه او بوستانيكار	boustânikâh ou boustânikâr	400
401	نجدي سيكاه	nadjdi sikâh	401
402	عجم سيكاه	'adjam sikâh	402
403	برزك	bourzouk	403
404	صوت الله	çaout Allah	404
405	عراق البنجكاه	'irâq al-bendjkâh	405
406	جهاركاه	djahârkâh	406
407	شرنكله	charankola	407
408	ماهوران	mâhourân	408
409	نوى	nawâ	409
410	نهوند	nahawand	410
411	نهوند الصغير	nahawand eç-çerir	411
412	رهاوي	rahâwi	412
413	نيشابور	nichâbour	413
414	حسيني مصري	h'osaïni *égyptien*	414
415	اوج	aoudj	415
416	بهلوان	bahlouân	416
417	اوج دارة	aoudj dâra	417
418	اوج حصار	aoudj h'oçâr	418
419	اوج خرسان	aoudj khorassani	419
420	عجم	'adjam	420
421	ماهور	mâhour	421
422	كرداني عرباني	kardâni al 'arbi	422
423	رمل توتي	ramal touti	423
424	أصول	ouçoul	424
425	دم أوتم	doum *ou* toum	425

426	تك	tak	426
427	دم	dim	427
428	تيك	tik	428
429	قفلات	qoflât	429
430	مزن	mazn	430
431	نقر سريع	naqroun sari 'oun	431
431A	ادوار ـ دور	dour ; *pluriel* : adouar	431A
431B	خانات ـ خانة	khâna ; *pluriel* : khânât	431B
432	جنبر	djanbar	432
433	دور كبير	dour kebir	433
434	رمل	ramal	434
435	أربعة وعشرين	arba'a ou 'acherin	435
436	هزج	hazadj	436
437	الشنبر	ech-chanber	437
438	نيم دور	nim dor	438
439	مخمس مصري	moukhammas maçri	439
440	مخمس تركي	moukhammas turki	440
441	أوفر مصري	aoufar maçri	441
442	أوفر عربي	aoufar 'arabi	442
443	ستة عشر مصري	sett'achr maçri	443
444	ستة عشر عربي	sett'achr 'arabi	444
445	محجر مصري	mohdjar maçri	445
446	محجر عربي	mohdjar 'arabi	446
447	ترك زغب	turk zar'b	447
448	فختة أو الفاخت	fakhta *ou* el-fakhet	448
449	ماروشان عربي	maraouchan 'arabi	449
450	ماروشان تركي	maraouchan turki	450
451	نيم ثقيل	nim thaqil	451
452	نوخت هندي	nawakht hindi	452
453	نوخت عربي	nawakht 'arabi	453
454	نصف نوخت	nousf nawakht	454
455	زرفكند	zarfakend	455
456	سماعي	sama'i	456
457	اوسط	aoussat	457
458	يون حواسي	ioun hawassi	458
459	السماعي الثقيل	es-sama'i eth-thaqil	459
460	السماعي الدارج	es-sama'i ed-daredj	460
461	السماعي الطائر	es-sama'i et-tâïr	461
462	السماعي الاقصاق	es-sama'i el-aqçaq	462
463	أقصاق	aqçaq	463
464	أقصاق نوخت	aqçaq nawakht	464
465	خفيف	khafif	465
466	روان شامي	raouan chami	466
467	روان حلبي	raouan halabi	467
468	نيم روان	nim raouan	468
469	مدور مصري	medawar maçri	469
470	مدور عربي	medawar 'arabi	470
471	جفتا	djifta	471
472	اسكندراني	isskandarâni	472
473	فاخت وراش	fakht ouarache	473
474	سدا دياك	sada diak	474
475	رهج	rahadj	475
476	رهج حالي	rahadj jali	476
477	جفتا دياك	djifta diak	477
478	جنك حربي	djenk harbi	478
479	خوش رنك	khouch renk	479
480	سفيان	soufian	480
481	سفيان مصري	soufian maçri	481
482	سفيان تاكي	soufian taki	482
483	أكروك	okrouk	483
484	ثقيل	thaqil	484
485	سدا	sada	485
486	مصمودي	maçmoudi	486
487	تكه	takah	487
488	العود	el 'oud	488
489	قانون	qânoun	489
490	جناح	djanah	490
491	طنبورة	tanboura	491
492	كمنجة أو كمنجه	kamendja *ou* kemandjeh	492
493	كمنجة عجوز	kemandja 'adjouz	493
494	كمنجة رومي	kemandja roumy	494
495	سنطور أو سنطير	santour *ou* santir	495
496	طنبور شرقي	tanbour charqy	496
497	طنبور بسورك	tanbour bousourk	497

498	رباب أو ربابة	rebab, rebeb *ou* rebaba	498
499	ناي نايات	nâï; *plur* : nâïât	499
500	زمر	zamr	500
501	عرقول	arghoul	501
502	سقرة	souqqarah	502
503	مقرونة	magrouna	503
504	نقيرة	nouqqaïrat	504
505	طبلة	tabella	505
506	شناشك	schenachek	506
507	دف أو دف	daff *ou* deff	507
508	زيل	zil	508
509	دربوكة	darbouka	509
510	طبدبة	tapdeba	510
511	الشجي	ech-chadjî	511
512	المخلخل	el-moukhal-khal	512
513	المصهرج	el-mouçahradj	513
514	الخادمي	el-khâdimî	514
515	الجهير	el-djahir	515
516	الاجس	el-adjass	516
517	الناعم	en nâ'im	517
518	الابح	el-abahh	518
519	الكرواني	el-karouani	519
520	الزوايدي	ez-zaouaïdi	520
521	المقعقع	el-moqa'qa'	521
522	المصلصل	el-moçalçal	522
523	الصرصوري	eç-çarçoûri	523
524	المرتعد	el-morta'ad	524
525	الاغن	el-ar'anne	525
526	الرطب	er-rotb	526
527	الصياحي	eç-çaïahi	527
528	اللقمي	el-laqmî	528
529	الاملس	el-amlas	529

530	المظلم	el-modhlam	530
531	الدقيق	ed-daqîq	531
532	السعب	es-sar'ab	532
533	الصدي	eç-çadiî	533
534	المختنق	el-moukhtanaq	534
535	المغتص	el-mour'taçç	535
536	الاخن	el-akhann	536
537	الرخو	er-rakhou	537
538	المبلبل	el-moubalbal	538
539	النابي	en-nâbî	539
540	النطيع	el-qatî'	540
541	التصييح	et-taçîîh	541
542	استرسال	istirsâl	542
543	ترخيم	terkhîm	543
544	تفخيم	tefkhîm	544
545	تفريع	tefrî'	545
546	مراسلة	morâsala	546
547	مطاولة	moutâwala	547
548	تقدير الانفاس	teqdîr el anfâs	548
549	اختراع	ikhtirâ'	549
550	تدريج	tedrîdj	550
551	قافية	qâfîa	551
552	أنشد	anchada	552
553	كتاب صفا الاوقات في علم النغمات	kitab çafa el-aouqât fi 'ilm en-nar'amât	553
554	إن رمت ان تحيا ألذ حياة	in romta an ta-hia aladda haïât	554
	فاحرص أخي على صفا الاوقات	fahraç oukhaïa 'ala çafa l-aou-qât	
	فهو الكتاب المستطاب لانه	fahoua l'kitabou l'moustatabou liannahou	
	جمع المحاسن من هوى النغمات	djama'a l'ma-hâssina min haoua n'nar'amât	

LA MUSIQUE ARABE DANS LE MAGHREB

INTRODUCTION

Nous avons essayé, au cours de l'étude sur la Musique arabe, *d'établir les divers caractères de cet art si essentiellement oriental en les demandant surtout aux théoriciens des temps anciens et à leurs continuateurs des temps modernes.*

*Après avoir fait leur part aux légendes et aux histoires des chroniqueurs, il importait de se reconnaître à travers l'*obscurum per obscurius *de traités qui n'arrivaient pas à constituer une doctrine uniforme et à travers les pratiques qui se manifestaient sans aucune codification impérative admise par tous les musiciens et exécutants d'une race qui a présenté, dans ses arts, une variété infinie due à son expansion conquérante à travers l'Orient et l'Occident.*

Il s'agissait aussi de confronter les théories qui surnagent chez quelques modernes avec les théories des artistes d'autrefois pour constater leur conformité ou leur désaccord.

De ces comparaisons et des discussions qu'elles faisaient naître, nous avons voulu dégager les lignes principales de l'esthétique musicale musulmane pour en faciliter la connaissance et la compréhension.

Bien que nous nous soyions trouvés contraints à appliquer souvent la vieille formule : Nomina nuda tenemus, *en raison du manque total de textes musicaux, nous avons vu naître la mélodie arabe avec sa richesse particulière de modes, et nous avons pu noter l'infinie variété des rythmes qui assurent la cohésion dans le déroulement continu de la litanie mélodique et maintiennent le sentiment d'une construction ordonnée et symétrique dans l'imprécision de l'arabesque musicale.*

Nous avons pu suivre, dans ses grands traits typiques, l'évolution de la musique arabe depuis les temps préislamiques jusqu'aux temps modernes, évolution à courtes étapes, à phases ramassées, parallèle à celle de tous les arts musulmans qui dérivent fatalement de la mentalité islamique, de son immobilité prisonnière des dogmes et des traditions, réfractaire par essence à toute projection hors des rites et des coutumes des ancêtres.

Quand nous sommes arrivés aux contemporains, nous avons retrouvé les traditions séculaires encore vivaces, plus ou moins intactes dans leurs formes, mais assurément fidèles dans leur esprit.

Nous avons ainsi pris contact avec cette humanité orientale qui se laisse difficilement pénétrer et dont la fixité à travers l'œuvre des siècles et des évolutions est le plus curieux et le plus passionnant des problèmes.

Avec l'étude sur la Musique arabe dans le Maghreb, *nous poursuivons nos recherches dans un monde plus accessible aux investigations directes, déjà entamé par le voisinage et les influences de la civilisation occidentale, où le document musical est à notre portée, où les moindres manifestations de l'art musical ne peuvent pas nous échapper.*

Mais parce que le lien islamique domine et réunit les peuples les plus divers comme la foi koranique les agglutine et les solidarise, parce que la tradition, ici vivace et pure, là altérée par ses inévitables défaillances, est toujours la tradition musulmane, l'émanation de l'âme musulmane, nos deux études se complètent.

C'est ainsi qu'à parcourir le Maghreb, à entendre et recueillir la musique des Tunisiens, des Algériens et des Marocains, nous pousserons plus avant la connaissance et l'analyse de la Musique arabe. C'est ainsi que nous parviendrons à comprendre les caractères et la philosophie de cet art où palpite le cœur millénaire de l'Islam, où s'expriment, dans des formes qui leur sont propres, l'âme fruste mais ardente à l'exaltation du pasteur et du fellah comme l'âme raffinée des citadins.

I

IMPORTANCE SOCIALE DE LA MUSIQUE CHEZ LES INDIGÈNES DU MAGHREB

Les peuples indigènes qui habitent le Maghreb sont en pleine décadence artistique.

Qu'il s'agisse de l'empire du Maroc, où n'existent, au milieu de témoignages magnifiques d'un art florissant, aucune organisation sociale ou politique, aucun équilibre de civilisation capables de donner à la société indigène la cohésion et le recueillement nécessaires au développement des arts; qu'il s'agisse de l'Algérie, où la France a trouvé l'anarchie et le désordre de la domination turque et s'est immédiatement adjugé la direction matérielle et morale du pays; qu'il s'agisse de la Tunisie, où une situation pareille s'est intronisée par le protectorat, nulle part nous ne rencontrons, dans les populations indigènes, une culture artistique générale apte à se manifester spontanément avec une physionomie et un caractère lui appartenant en propre.

Depuis plusieurs siècles, les arts somptuaires ou plastiques n'ont produit aucune œuvre : ils ont besoin, pour vivre et se développer, d'argent et de loisir, d'une élite raffinée et d'une mentalité toujours tendue vers des aspirations élevées et vers un idéal commun. Au lieu de cela, les races conquises se sont repliées sur elles-mêmes, s'en rapportant à leurs conquérants du soin d'encadrer leur existence, vivant sur les vestiges de leurs civilisations anciennes. Les monuments civils ou religieux les plus récents remontent à des époques assez lointaines. A peine si quelques traditions d'art décoratif ont survécu à l'état sporadique et maintiennent faiblement la relation du présent avec un passé qui nous a laissé de merveilleuses et éternelles preuves d'un génie fécond.

Ce sommeil malheureux de l'art musulman dans le

Maghreb s'explique par les faits historiques et sociologiques.

A ne considérer que l'Algérie, nous y trouvons un amalgame assez diffus de races diverses. Les unes, les autochtones, ont eu sans cesse à lutter contre des envahisseurs venus des quatre coins de l'horizon; elles ont subi les contacts, les pénétrations, les influences politiques et religieuses qui ont pu modifier leurs aptitudes raciques à créer des œuvres d'art marquées à leur coin personnel. Les autres, en faisant irruption dans le pays, en y installant leur souveraineté, ont apporté avec elles leurs traditions d'art et les ont répandues, les exposant, elles aussi, aux influences du milieu, aux fluctuations de la prospérité générale et aux sollicitations des besoins sociaux.

A travers les Berbères ont évolué successivement, depuis la fin de l'occupation punique, les Romains de 145 av. J.-C. à 438 de notre ère, les Vandales de 438 à 534, les Byzantins de 534 à 670, les Arabes de 670 à 1518, les Turcs de 1518 à 1830.

Ces divers conquérants ont plus ou moins pénétré le pays; mais ils y ont presque tous laissé des traces profondes, qui parfois se superposent sans donner lieu à un mélange intime et qui, d'autres fois, se fusionnent et se pénètrent au point qu'il devient difficile de reconnaître la part dévolue à chaque composante dans une résultante nivelée et presque homogène.

Certaines contrées sont restées à peu près impénétrables à l'envahisseur et révèlent encore aujourd'hui la persistance curieuse de caractères personnels assez précis pour délimiter des races ayant vécu et s'étant perpétuées avec leurs seuls éléments.

Il en est, par contre, sur le littoral, sur les routes naturelles des grands mouvements d'invasion ou sur les points stratégiques les mieux situés, qui peuvent être comparées à de vastes creusets où, par l'apport successif des occupants, s'est évanouie l'idiosyncrasie de chacun.

L'occupation romaine seule pénétra profondément le pays tout entier, couvrant les provinces de villes importantes et de monuments dont les vestiges proclament encore la grandeur et la puissance d'un art rayonnant. Mais après cette période où la culture littéraire et artistique put se répandre, ce furent les Vandales et les Byzantins qui, pendant deux siècles, ne réussirent pas à mettre de l'ordre et de la paix dans leur conquête; puis encore les Arabes iconoclastes et destructeurs. Les tribus venues de l'Orient durent passer de longs siècles à consolider leur domination. Incapables de maintenir l'unité de leur empire, les khalifats furent en luttes constantes. Trois royaumes se partagèrent, à plusieurs reprises et avec des vicissitudes diverses, le vaste pays du Maghreb, et, en dehors de l'Espagne et de la Sicile, en dehors des villes saintes ou des capitales des royaumes, comme Tunis et Tlemcen, la société arabe se trouva toujours dans l'impossibilité de former de nombreux artistes et de faire fleurir en des œuvres d'art, abondantes et typiques, l'âme de son peuple.

Ce n'est pas pendant l'occupation des Turcs, règne de pirates, temps d'anarchie et d'incessantes alertes, incapable de créer un commerce et des industries, qu'un art maghrebin pouvait se former et s'épanouir librement en puisant sur son propre fonds et en exprimant des tendances personnelles.

Il ne faut donc pas s'étonner si, actuellement, les arts musulmans sont en pleine décadence, tombés pour la plupart en totale désuétude. Ils n'ont pas pu fleurir alors que le pays appartenait à des puissances d'une même foi religieuse; ils n'ont pas pu acquérir la vitalité qui triomphe du temps et des défaites; venus d'ailleurs, ils ont laissé tarir les sources de leur inspiration. Le fatalisme résigné de l'Islam a fait le reste, et aujourd'hui les populations maghrebines ont à peu près perdu la chaîne qui pouvait leur permettre de se réclamer d'un passé glorieux.

Cependant, au milieu de cette décadence malheureuse un seul art a survécu : c'est la musique.

Non point que la musique arabe ait conservé l'état florissant que lui attribuent les écrivains et les poètes des siècles de la grandeur de Bagdad, de Grenade et de Cordoue; non point que cet art, suivant l'évolution universelle de l'esprit humain, ait perfectionné ses lois et sa technique et manifesté une vitalité particulière.

Mais la musique est le seul art qui, chez les indigènes maghrebins, ait conservé, même malgré sa décadence technique, une réelle importance sociale, le seul qui ait soigneusement gardé une personnalité accusée et puisse nous remettre en contact avec des siècles lointains, le seul qui serve encore aux indigènes à extérioriser leurs sensations et à satisfaire, même en des formes rudimentaires, leur plaisir esthétique.

La musique, en effet, joue un rôle considérable dans la vie des Maghrebins. Religieuse ou profane, elle est de toutes les fêtes, de toutes les cérémonies, de tous les actes publics ou privés qui se doivent marquer d'une certaine solennité. Nous la trouverons en honneur chez le riche comme chez le pauvre, chez le Touareg et le Riffain comme chez le Maure des grandes cités modernes, chez le Berbère comme chez l'Israélite. Partout elle nous apparaîtra intimement associée à la vie, comme un besoin, comme un adjuvant du plaisir ou comme un baume de la souffrance humaine.

Ces peuples ne savent plus construire des temples et des palais. Ils ont perdu la notion de l'architecture; ils ne cherchent plus à marquer la volonté de puissance, le triomphe de l'esprit sur la matière, la fière victoire du génie et du calcul sur la matière informe, toutes ces qualités qui s'affirment si brillamment dans les édifices de leurs admirables devanciers. Ils ont perdu le sens de l'adorable fantaisie, de la verve inépuisable, voluptueuse et sentimentale, de leurs maîtres décorateurs.

Ils sont trop débiles pour dominer le réel, trop mélancoliques pour ne pas souhaiter d'en fuir le rude contact, trop endormis dans leur volontaire ignorance, trop enlisés dans leur mentalité et leur fatalisme pour réagir contre pareille décadence et aspirer à une renaissance de leurs arts ancestraux.

Mais la musique, leur musique, a conservé sur eux toute sa puissance chère aux sensitifs et aux imaginatifs. A elle seule, et du haut en bas de l'échelle sociale et quelle que soit leur origine ethnique, ils demandent d'ennoblir leurs actes civils ou pieux et de prouver que leur âme n'est pas tout à fait morte.

Nous trouvons ici une démonstration frappante de la valeur et de la fonction sociale de la musique, d'ailleurs évidente sur presque tous les points du globe. Car voici un peuple, le peuple arabe, redescendu dans le sommeil de l'esprit, dans l'oubli de tout ce qui lui marqua dans l'histoire une place prépondérante et ineffaçable. Après avoir alimenté le Moyen Age de ses découvertes, des travaux de ses savants, de ses philosophes, de ses poètes et de ses historiens; après

avoir étonné le monde par sa soif de conquêtes, il est revenu à une sorte de barbarie obscure et a perdu totalement même la pratique et le sens des arts où il fut artisan souverain.

Mais il a sauvé sa musique, et, par un phénomène étrange de cristallisation, cette musique est restée en lui à peu près préservée de toute altération, telle qu'il l'a reçue pieusement des siècles qui connurent Haroun le Victorieux et Abderrahman le Juste.

De même que le Koran a été l'instrument de sauvegarde de la langue arabe survivant à tous les cataclysmes de l'histoire, la passion de la musique a empêché cet art musulman de sombrer totalement : le peuple arabe lui a donné une large place dans sa vie et lui est resté fidèle autant qu'à sa foi religieuse.

Ce triomphe d'un seul art sur l'œuvre du temps est des plus caractéristiques. Il montre combien la musique peut à bon droit être considérée comme un facteur sociologique éminent, puisque ces population frustes recourent à lui pour lui demander les sensations qui sont le fond de la vie individuelle et sociale, et puisque, grâce à l'extraordinaire puissance de la tradition, la musique est susceptible de nous mettre en présence, après des périodes de dix à douze siècles, du sentiment esthétique d'un peuple mort depuis longtemps à l'art et à ses autres manifestations.

II

LES ORIGINES ARTISTIQUES DES INDIGÈNES MAGHREBINS

On ne peut séparer la musique de l'histoire générale.

Un art n'est pas une création spontanée; il est plutôt comme une résultante où se composent, autour d'un noyau national, les apports des siècles, les influences des voisinages et des dominations, un reflet de la vie sociale, économique et politique. L'art musical des Maghrebins n'échappera pas à cette loi et nous révélera sa nature et ses particularités par l'analyse de ses probables origines : il nous montrera sa formation historique par l'étude de ses sources ethniques et des modifications qu'elles peuvent avoir subies dans les siècles.

Les races indigènes qui habitent le Maghreb sont d'origine sémite ou d'origine berbère. Ces éléments seuls ont créé les populations actuelles : ni les Phéniciens, ni les Romains, ni les Vandales, ni les Byzantins, n'ont laissé dans leurs différents types des empreintes assez nombreuses et assez nettes pour se révéler dans les populations actuelles.

Au VII[e] siècle, les Arabes maîtres de l'Égypte songèrent à la conquête du pays de l'Ouest. Sidi Okba traversa le pays comme un ouragan, victorieux de tous les obstacles. Les Grecs le laissèrent passer, mais, au retour, les autochtones lui barrèrent la route, et ce conducteur d'hommes se fit tuer comme un héros. Une nouvelle invasion arabe vint pour le venger et eut raison de la résistance des Berbères.

A partir de ce moment, c'est entre les Arabes et les Berbères, les envahisseurs orientaux et les occupants séculaires du pays, que se partagera le Maghreb. Ces deux peuples tantôt s'uniront pour marcher à de nouvelles conquêtes en Europe, tantôt se livreront une lutte acharnée qui alla, au dire d'Ibn Khaldoun, jusqu'à 374 batailles[1].

1. Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères.*

Les Berbères étaient les plus anciens habitants du Maghreb « depuis une époque, dit le même chroniqueur arabe, dont on ne connaît ni les événements antérieurs ni même le commencement ».

D'où venaient-ils?

Les uns disent : des Kymris, ces guerriers au teint blanc, aux yeux bleus, aux longs cheveux, qui avaient conquis la Gaule et l'Espagne et, passés en Afrique, y auraient laissé de nombreuses tribus.

D'autres voient en eux des Kouschites venus de l'Extrême Asie et dont les émigrations se marquent par des traces évidentes en Perse, dans l'Inde, sur les bords de la mer Rouge et sur le cours moyen du Nil.

Les traditions locales se prononcent plutôt pour une origine chananéenne : ces peuplades auraient été expulsées de Palestine par une invasion israélite. L'aspect des villes du M'zab semblerait donner un fondement à cette hypothèse.

Mais on a trouvé en pays berbère des crânes qui ne sont ni aryens ni sémites, plutôt de parenté mongole ou négroïde, ce qui impliquerait une race africaine antérieure à l'invasion des races blondes.

Dans le sud de l'Algérie existent des « pierres écrites », — *hadjra mektouba* [1], — qui permettent au contraire de conclure à l'occupation du pays d'abord par une race comparable à celle de nos ancêtres magdalénéens, puis par un peuple libyco-berbère, enfin par le peuple arabe.

Il en est qui pensent, avec Salluste, qu'à la suite d'Hercule, des Mèdes, des Perses, des Arméniens se fixèrent dans le Nord africain et, s'alliant aux Libyens, donnèrent naissance à cette grande race des Maures qui passa plus tard en Espagne et aida les Arabes à conquérir la péninsule et à remonter jusqu'au delà des Pyrénées.

On croit encore que l'Afrique septentrionale a reçu, dès la plus haute antiquité, des populations orientales venues de l'Est, vers lequel elle s'incline par la double ligne du littoral et des oasis. La parenté de la vieille langue berbère avec les dialectes sémitiques serait un argument en faveur de cette hypothèse.

Une opinion nouvelle semble prévaloir[2]. L'Algérie, le Maroc et le Grand Désert sont couverts de dolmens de toute espèce, depuis le plus simple jusqu'au plus compliqué. On rencontre également des tombeaux de chefs ou de personnages entourés de plusieurs cercles de pierres ou formés d'un vaste terrain empierré; au centre se trouve le tombeau plus ou moins élevé où le défunt repose dans la position accroupie. Ces monuments sont de tous points pareils à ceux que l'on trouve en Espagne, dans les îles de la Méditerranée, en Italie, en Irlande, c'est-à-dire dans les lieux assignés à l'habitat des Ibères et des Celtes-Ibères.

En outre, les objets usuels, les dessins relevés sur les rochers, dans les caveaux, sur les objets, certifient que les populations primitives du Maghreb ont assez de points communs avec les races ibérique et celto-ibérique pour pouvoir être identifiées à elles.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les Berbères étaient dans le Maghreb au moins douze siècles avant notre ère et qu'ils n'ont pas cessé, malgré les invasions successives, d'y être en prédominance ethnique.

Les Phéniciens, quand ils voulurent occuper les

2. Cf. Ernest Mercier, *la Race berbère*, Constantine, 1906.

ports et le littoral, durent composer avec eux. Leurs villes se développaient rapidement, et leur civilisation de navigateurs et de marchands aristocrates apporta dans les populations berbères le premier contact avec des influences extérieures. Mais leur pénétration resta confinée à la partie orientale du pays, où elle laissa une forte empreinte, puisque longtemps après la conquête romaine les indigènes parlaient la langue de Carthage et avaient gardé le culte de ses dieux.

***

Voilà donc sur un terrain originel, de caractère berbère, une première influence qui rayonnera de l'est à l'ouest et pourra se faire sentir dans les arts.

Viennent ensuite les Romains avec leur vie de patriciens cultivés, aimant les arts et les plaisirs, empressés de témoigner de leur prise de possession par des monuments, par la fondation de grandes et belles villes. Pendant cinq siècles ils colonisent le Maghreb, du littoral au Sahara, imposant au pays le caractère de leurs conquêtes, lui apportant successivement leur paganisme ou la foi nouvelle, se mêlant étroitement à la vie des autochtones.

L'influence des Carthaginois va disparaître rapidement; Mommsen est d'avis que, à partir du règne de Tibère, on ne parlait plus phénicien en Afrique, et presque plus à Carthage. Les arts romains prévaudront, et dans cette race berbère intelligente, habile à se plier aux situations, très assimilable, ils laisseront des traces profondes.

Au ve siècle, les Vandales conduits par Genséric arrivent à l'appel de Boniface; mais ils n'ont pas la prétention d'imposer aux vaincus leurs mœurs et leur civilisation. Ils se considèrent seulement comme une grande garnison à qui le pays doit la subsistance, et qui sait la prendre au besoin par le pillage et la rapine.

Justinien et Bélisaire, aux vi^e^ et viie siècles, n'organisent pas davantage, et peu à peu la race berbère reprend tout ce qu'elle avait perdu.

Nous arrivons au viie siècle. A ce moment les Berbères[1] occupent la Tripolitaine et le Fezzan, une partie du Djerid, Gabès, le Constantinois, la vallée de l'Oued R'ir, l'Aurès, le Hodna, la Kabylie, le Cheliff, les montagnes de l'Atlas, les plateaux et les plaines du Sud Oranais, le pays de Tlemcen et le Maroc.

Les Arabes, ayant conquis l'Egypte, se présentent par la Tripolitaine, soumettent les petits empires berbères, les convertissent par le sabre à l'islamisme et occupent plus ou moins le Maghreb, trouvant chez les vaincus le concours précieux de guerriers vaillants. Ayant à leur tête un Berbère, Tarek ben Ziad, ils envahissent l'Espagne, où le Croissant régnera jusqu'au milieu du xve siècle, présidant à des époques fastueuses pendant lesquelles les arts musulmans atteignent leur apogée. Puis ils s'endorment dans le luxe et les plaisirs. Menacés sérieusement, ils appellent à leur secours les Almoravides, des Berbères maghrebins venus de l'extrême Sud et des confins du Niger, qui consolident un moment les khalifats de la péninsule. Ceux-ci faiblissent à leur tour, et ce sont encore des Berbères du versant occidental de l'Atlas, les Almohades, qui accourent pour sauver l'Islam. Une nouvelle période de grandeur et d'intense civilisation règne en Espagne jusqu'au commencement du xiiie siècle. La décadence est bientôt irrémédiable, et Grenade seule se maintient jusqu'en 1492.

Il nous faut noter ici que, dans ce milieu nouveau pour eux où ils vécurent pendant huit siècles, Arabes et Berbères fusionnèrent au point de former comme une race nouvelle qui se caractérise à nos yeux par un art nouveau. On a appelé cet art *hispano-mauresque* ou hispano-arabe, bien que ses monuments, son sentiment du décor, ses conceptions et ses tendances le rattachent étroitement aux arts des musulmans de la Perse, de l'Inde et de l'Egypte. Il n'en a pas moins conquis une physionomie particulière, très évidente, dans l'art musical surtout, qui lui doit une réelle personnalité.

Expulsés d'Espagne, les Arabes reviennent dans le Maghreb. Ils y trouvent les Berbères organisés, après la dissolution de l'empire almohade, en trois royaumes : les Hafsides à Tunis, les Zeïanites à Tlemcen, les Beni Merin à Fez. Mais ils y apportent la civilisation supérieure acquise en Espagne et la répandent dans les capitales politiques et les villes du littoral.

Au xvie siècle toute l'Afrique septentrionale, moins le Maroc, passe sous la domination turque, et pendant trois siècles les nouveaux maîtres du Maghreb essayent vainement de dompter les vaincus. Ce n'est guère que dans les villes du littoral qu'ils s'établissent assez solidement pour jouir de leurs pirateries et qu'ils peuvent intervenir, par leur amour de la paresse raffinée, de l'indolence et du plaisir, au point de faire sentir leur influence dans les arts maghrebins. Nous trouverons cette influence sensible dans l'art musical.

Enfin, antérieurement aux invasions puniques, les Juifs étaient passés en Afrique sous Adrien, les uns spontanément, les autres comme esclaves. Ils y avaient trouvé une certaine analogie entre leurs mœurs et celles d'une partie des autochtones; ils y avaient trouvé des coreligionnaires installés depuis la prise de Jérusalem par Titus. Ils s'y établirent donc, y constituèrent des communautés assez fortement organisées pour résister aux persécutions et maintenir encore aujourd'hui les dogmes hébraïques et leurs mœurs multiséculaires. Beaucoup suivirent les Arabes en Espagne, partageant leur bonne ou leur mauvaise fortune, et revinrent avec eux dans le Maghreb après la chute de Grenade. De ce qu'ils ont adopté pendant longtemps les mœurs arabes, il en est résulté qu'ils ont, de leur côté, pratiqué les mêmes arts, que beaucoup de musiciens et de poètes juifs d'origine ont été considérés comme Arabes et que, encore de nos jours, la musique arabe compte beaucoup de Juifs parmi ses interprètes les plus autorisés, a pénétré dans la synagogue et est la seule qui soit goûtée par les familles israélites restées fidèles aux coutumes ancestrales.

***

Ce court exposé historique montre quelle mosaïque de peuples est le Maghreb, où nous avons pu reconnaître, en 1830, rien que pour l'Algérie, 516 groupes ethniques ou politiques formant autant d'entités distinctes et où certaines villes comme Constantine ont été successivement puniques, phéniciennes, carthaginoises, romaines, byzantines, arabes, turques et françaises.

1. Cf. Ernest Mercier, *loco cit.* — Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères.*

On en peut cependant dégager les données principales qui nous conduiront à la formation de la musique maghrebine et nous éclaireront sur ses divers caractères.

Elles établissent la présence d'un fond berbère appartenant en propre à cette race rude et fruste, ayant des conceptions esthétiques très simples, manifestes dans son art décoratif resté aux lignes géométriques sans ornements, sans courbes autres que la circonférence, art de montagnards et de guerriers, art d'un peuple toujours replié sur lui-même, en lutte constante pour son indépendance, mais art excessivement personnel, dont les limites sont parfaitement définies et apparentes de la Khroumirie au Maroc, de la Kabylie aux tribus touaregs.

Mais certains de ces Berbères ont entendu les musiciens phéniciens et grecs, les musiciens romains, païens et chrétiens, et les musiciens de Byzance.

Puis ils ont été en contact avec les musiciens arabes, qui leur apportaient, sur leurs formules et leurs traditions personnelles, les préceptes et les tendances artistiques des Coptes, des Syriens et des Egyptiens, des Grecs et des Persans.

Tous ces apports superposés au fond initial ont été fusionnés en Espagne et y ont germé pendant sept siècles; ils sont alors revenus dans le Maghreb, perfectionnés, stylisés en quelque sorte par l'incomparable développement des arts hispano-mauresques. Ils y dominent encore, mais ils ont reçu l'initiation aux arts turcs, dont les préférences d'abord touraniennes, puis byzantines, ont pu laisser des traces sensibles.

Nous trouverons donc, suivant les contrées examinées, ou un art musical assez voisin de l'art primitif berbère, ou un art musical issu de l'art arabe tantôt hispanisé, tantôt influencé par le goût turc, et ces classifications correspondront assez exactement à la provenance des populations, à la plus ou moins grande persistance de leur personnalité ethnique, ou à la plasticité plus ou moins impressionnable qu'elles ont opposée aux influences des arts de leurs conquérants successifs.

III

LES DIVISIONS DE LA MUSIQUE MAGHREBINE

Nous nous conformerons dans cette étude aux traditions les plus anciennes et les plus constantes des musiciens maghrebins.

Ils distinguent deux catégories bien marquées :

1° la musique religieuse : *Klem el djed* [2].

2° la musique profane : *Klam el hazel* [3].

Sans doute nous trouverons à ces deux catégories des points communs : elles procèdent des mêmes lois techniques et sont assurément sorties d'une seule et même source. Mais la musique religieuse transmise par les officiants de la mosquée, conservée pieusement comme tout ce qui touche aux dogmes ou aux pratiques de l'Islam, s'est pour cela même mieux défendue contre l'atteinte du temps et les trahisons des interprètes. Elle a bénéficié, comme la langue arabe, d'une sorte de puritanisme intransigeant, hostile aux innovations, gardien fidèle des pratiques prescrites par le Koran et du rituel du culte.

Le style architectural des mosquées a pu se modifier. Sous l'influence des arts égyptiens et persans, la mosquée primitive s'est transformée de siècle en siècle; sa toiture d'abord plate s'est chargée de coupoles; ses colonnes se sont reliées par des arceaux élégants; le minaret a dressé vers le ciel sa légère colonne ouvragée. Puis le décor architectural a adopté les rinceaux rythmiques, l'épigraphie et l'entrelacs géométral. Des khalifes de Bagdad et de Damas aux sultans bordjites l'imagination et la fantaisie des artistes inventent les formules les plus diverses, recourent aux matériaux de toute sorte, emploient les nefs en berceau, le dôme ogival, la voûte de pierre, l'assemblage polygonal et les innombrables éléments de grâce et de fantaisie qui font de certains édifices des châsses gigantesques, ciselées, émaillées et dorées comme de fantastiques bijoux, sans que le caractère grave et mystique de l'intérieur soit atténué par une telle profusion ornementale.

Mais si le décor où se déroule la prière change avec l'essor artistique du peuple arabe, la prière elle-même reste immuable. Elle se prononce avec les même paroles, avec les mêmes gestes qu'aux siècles passés, conformément à la volonté formelle du Prophète.

Il est donc assez logique et assez naturel que la musique religieuse associée à cette prière soit, comme elle, préservée des atteintes du temps.

C'est à peine si, à une époque relativement rapprochée, et dans certaines mosquées, une certaine tolérance a permis le chant de poésies religieuses sur des airs empruntés à la musique classique profane. Au dire de certains indigènes, cette tolérance remonterait aux époques de la décadence musulmane en Espagne. Les imans, ayant constaté un relâchement dans les pratiques religieuses, auraient cru pouvoir attirer les fidèles en autorisant l'emploi d'une musique plus fastueuse qui, au dehors, avait atteint l'apogée de sa floraison.

Au contraire, la musique profane, libre de subir toutes les influences et de se conformer au goût du jour, a suivi assez exactement l'évolution des autres arts et de la civilisation musulmane. Associée à la vie sociale, elle a, comme elle, participé au développement intellectuel des peuples de l'Islam, et nous verrons que ce parallélisme est encore aujourd'hui assez évident pour avoir créé dans le Maghreb des arts musicaux différents chez les Berbères des montagnes, chez les Berbères des villes et chez les musulmans des centres de culture intellectuelle.

IV

MUSIQUE RELIGIEUSE. — DANS LES MOSQUÉES

On sait que la pratique du culte musulman ne comporte aucun faste ni aucune pompe, aussi bien dans le Maghreb que dans les autres pays soumis à la loi de Mahomet. Les cérémonies de la mosquée se résument en des prières formulées par un officiant, répétées à voix basse par les fidèles, à des récitations psalmodiées du Koran, à quelques chants sévères.

La prière est une des bases religieuses et des obligations rituelles de l'Islam. Elle doit avoir lieu cinq fois par jour : au point du jour, à midi, à trois heures, au coucher du soleil et à la tombée de la nuit.

Dans les villes le — *mouᶜadzdzin* (*muezzin*) [4] « ordonnateur » monte sur le minaret des mosquées et, se tournant successivement vers les quatre points cardinaux, il clame — *el adzâne* [5] « l'appel à la prière », sur les paroles traditionnelles :

« Dieu est grand! Il n'y a pas d'autre Dieu que

Dieu! Mohammed est le prophète de Dieu! Venez à la prière! Venez au salut! Dieu est grand! Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu! »

Dans l'appel du matin on intercale, avant la répétition de « Dieu est grand » : « La prière est meilleure que le sommeil! »

La tradition, confirmée d'ailleurs par les textes, rapporte que le prophète hésita longtemps pour choisir le moyen à adopter afin d'annoncer à son peuple l'heure de prier. Il hésitait entre les crécelles employées par les chrétiens et les trompes usitées chez les Juifs[1].

Ce ne fut pas sans longues discussions avec ses compagnons, et on croit qu'il commença par adopter l'usage du *naqous* et d'un feu qu'on hissait à un endroit proéminent. Plus tard il proscrivit formellement l'usage des cloches, que les chrétiens employaient pour annoncer leurs cérémonies, et Bilal fut chargé d'appeler les gens à la prière et devint ainsi le père des muezzins. A la Mecque cet appel se faisait sur le toit de la Kaàba; il est encore des pays musulmans où il se fait du haut d'un palmier. Ce n'est que sous le règne de Walid ben Abdelmalik (705-714) qu'on entend parler pour la première fois de minaret (de *manâra* [11]), colonne surmontée d'un feu, sans doute par allusion à l'aspect du minaret où le muezzin montait le soir, une lampe à la main.

L'appel à la prière n'est pas chanté partout sur le même air. Il y a des versions assez nombreuses qui varient non seulement suivant le pays, mais quelquefois aussi suivant le rite auquel appartient la mosquée.

Ainsi, à Alger, à la mosquée du rite maleki, le muezzin chante :

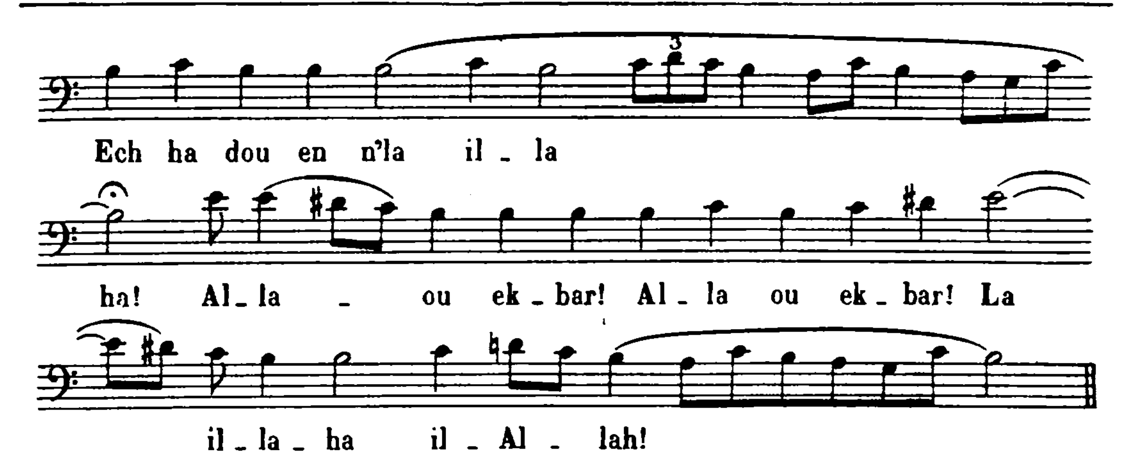


A la mosquée voisine, du rite haneft, le muezzin chante :



1. La crécelle — *nâqôus* [6] était une longue pièce de bois sur laquelle on frappait avec une baguette un peu flexible appelée *wabîl* [7]. L'ancienne poésie arabe est pleine d'allusions à cet instrument, qui est employé encore dans certains monastères du Levant et en Abyssinie.

Les trompes usitées chez les Juifs, *bôuq* [8] ou *qarn* [9], ont une analogie évidente avec la trompette — *nafîr* [10] employée au Maroc dans les mosquées à l'époque du ramadan.



Nous n'hésitons pas à reconnaître dans ces *adzane* des spécimens de la musique arabe très ancienne.

On sait avec quel soin jaloux, avec quels scrupules intransigeants, les Arabes conservent tout ce qui touche à leur religion. Le rituel des prières et du jeûne, toutes les pratiques qui sont l'obligation formelle d'un musulman, sont encore aujourd'hui celles que prescrit le Koran, et si le contact avec les civilisations rencontrées par ce peuple au cours de ses conquêtes ou de ses défaites a pu provoquer en lui quelques modifications légères aux mœurs ancestrales, ce qui concerne sa foi est demeuré intangible.

La récitation journalière du Koran dans les mosquées et dans les écoles a sauvé, seule, la langue arabe, qui aurait disparu si les tolbas n'avaient gardé le texte sacré dans leur mémoire et ne l'avaient transmis pieusement dans son intégrité la plus absolue.

Tout nous amène à penser que les mélodies usitées pour appeler les fidèles à la prière ont été l'objet de la même pieuse tradition, non plus avec la rigueur absolue d'un texte écrit capable de corriger les défaillances de la transmission, mais avec une persistance relative dont on ne peut nier la valeur.

Leurs différences s'expliquent.

Ainsi l'appel du rite maleki est plus près de l'horizontale, plus sévère, avec un ambitus peu étendu, se détachant déjà de la psalmodie unitonique des campagnes, mais restant dans une formule assez rigide.

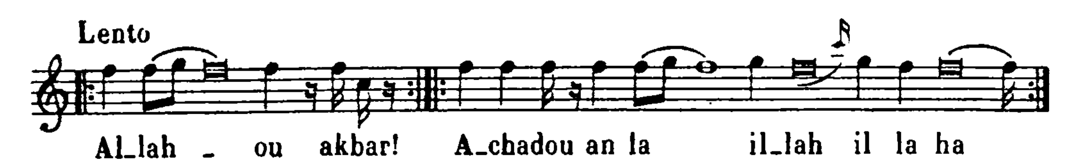
Au contraire, l'appel du rite hanefi, plus brillant et plus brodé, n'est-il pas exactement approprié à l'esprit de ratiocination personnelle, au procédé des *qiyas* [12], à l'emploi de l'analogie qui caractérisent la jurisprudence d'Abou Kanifa et de son maître ès dogmatique, Kammad ben Abi Soleïman?

Ailleurs, dans le Sud, dans les contrées reculées où n'a jamais pénétré l'art maghrebin, où les traditions d'il y a treize siècles se retrouvent à peu près intactes, l'appel à la prière est d'une simplicité rudimentaire : toujours la même note scandant les paroles, et à peine une légère inflexion sur les dernières syllabes.

Voici, par exemple, l'« appel à la prière » chanté au Telagh (Oran) :



A Laghouat, l'« appel à la prière » de midi, trois heures, six heures et huit heures est psalmodié ainsi :





A trois heures du matin, les paroles n'étant plus les mêmes, l'accentuation varie, mais l'allure générale de la mélodie n'est pas changée.

A Tunis, l'« appel à la prière » a généralement la forme suivante :



Dans certaines contrées tunisiennes, l'appel à la prière est chanté sur une psalmodie très ornée.

Voici celui de l'oasis de Oulad Yanez.



Simples ou ornés, les appels à la prière jetés dans l'espace produisent toujours une impression profonde. Dans ces quelques notes pieuses se concentre l'essentiel de la foi musulmane. Des générations les ont entendues; des générations les attendent aux heures convenues pour affirmer leur foi et avec la pensée que des millions de fidèles les prononcent à la même minute pour communier avec elles.

Musicalement ils sont assurément des témoins parvenus jusqu'à nous de la musique arabe la plus ancienne.

⁂

Dans les mosquées, aux jours ordinaires, le Koran est psalmodié par les *hezzâbins* [13]. Ce sont des chantres spéciaux nommés par les préfets et qui reçoivent une rétribution de 10 à 25 fr. par mois; ils doivent psalmodier en chœur les versets du Koran, un *hizb* [pl. *ahzâb*] [14] (section d'une sourate) le matin et un autre le soir, de façon à terminer les soixante *ahzâb* dans le mois[1].

A la fin de chaque mois la psalmodie des *âhzâb* se termine par une finale appelé *khetma* [15] qui marque la conclusion de la série.

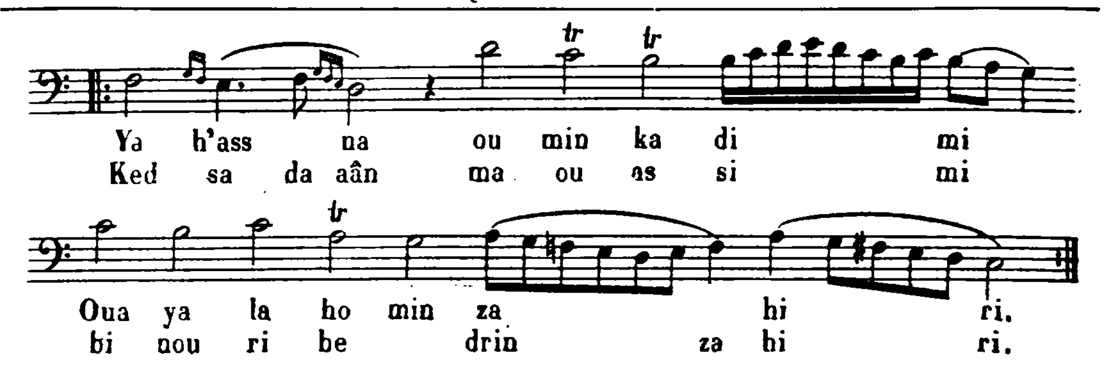
A cette occasion, dans les mosquées, à Alger, on chante aussi des *dou'at* [16] qui sont des mélodies sans mesure empruntées aux *mes tekbarat* [64] des chansons profanes (voir chap. XII).

A l'occasion des grandes fêtes musulmanes, notamment pour le Mouloud (anniversaire de la naissance du prophète), pour le *el'id el kebir* [17] (grande fête ou fête des moutons), interviennent à la mosquée des chanteurs spéciaux, les *qeççâdine* [18], chanteurs non rétribués dont la spécialité est la *qaçida* [19], sorte d'élégie à la louange du prophète ou des saints de l'Islam. Pendant le mois du Mouloud (3e mois de l'année musulmane), les *qeççâdine* vont tous les jours se faire entendre une fois dans toutes les mosquées ou dans les zaouïas des marabouts vénérés. D'ordinaire ces poèmes religieux se psalmodient sur une seule note; mais aux jours ci-dessus ils se chantent sur des mélodies empruntées à la musique profane, avec cette différence que, n'étant pas accompagnés par des instruments, ils ont une allure plus libre, laissée à l'interprétation du chanteur.

Voici une *qaçida* très connue à Alger, qui se chante à la mosquée sur l'air d'un *meçeder* [76] de la *nouba* du mode *dil* (voir chap. XII) :



1. Ces soixante sections du Koran ont un caractère divin pour les musulmans, qui prêtent serment entre eux en disant : « Je jure par les soixante *ahzâb* sacrés. »



Il y a dans cette application de musique profane à des paroles religieuses une concession des imans que certains musulmans réprouvent comme attentatoire à la sévérité du lieu. Le fait est que le rapprochement des paroles chantées sur le même air peut distraire les fidèles du recueillement et de la méditation. Le *meçeder dil* qui sert de timbre à la *qaçida* commence, en effet, par le vers suivant :

Par Dieu! mon cœur est plein d'ardents désirs!

Au Maroc, le soir de l'ouverture du *ramadan* et pendant toutes les nuits du mois du jeûne, un employé spécial, le *neffar* [20], joue du *nefir* [21], trompette en cuivre longue d'un mètre environ, une fois après la prière de *el'achaa* [22][1] pour inviter les fidèles à faire une prière surérogatoire, une deuxième fois à trois heures avant l'aurore pour les avertir de préparer leur repas, une troisième fois une heure et enfin une demi-heure avant le moment où on pourra « distinguer un fil blanc d'un fil noir », moment où commence le jeune quotidien.

Dans les mosquées des faubourgs le *nefir* est souvent remplacé par la *ghaïta* [183] (voir chap. XX), qui, aux mêmes heures, joue du haut du minaret un petit air de musette.

Dans les rues circule le *sahhar*, personnage armé d'un *bendaïr* et qui chante sur la même note une invitation à se « lever dans l'obéissance du Seigneur » et à manger et boire pour que Dieu vous laisse en paix. Il est accompagné du *deqqdq* [24], le « heurteur », qui, à deux heures du matin, frappe à toutes les portes pour avertir qu'il est temps de prendre le dernier repas licite.

Autrefois, en Algérie, pendant le *ramadan*, des troupes de nègres parcouraient les rues avant le lever du jour, frappant vigoureusement sur leur *tebeul* et sur les *krakeb* (les castagnettes de fer) pour éveiller les fidèles avant le lever du jour. Pour ce motif on les appelait les *tebeul es seh'eur* [25], « joueurs de tebel à l'aurore ». Le gouvernement français a supprimé cet usage. Cependant il tolère les musiciens nègres, pendant le jour, à l'occasion des grandes fêtes musulmanes l'*El'id el Kebir* [17][2], l'*El'id eç-çerir* [26][3], le *Mouloud*[4]. Ceux-ci en profitent largement. Pendant sept jours du mois de Chaabane et pendant sept jours du mois de Mouloud, les nègres n'interrompent pas leur bacchanale bruyante. Ils chantent et dansent jusqu'à ce qu'ils tombent épuisés; à ce moment ils se mettent à divaguer, et c'est le *djinn* [28], l'esprit diabolique, qui parle par leur bouche. Les familles qui ont des malades ne manquent pas de profiter de la circonstance pour demander au nègre possédé par le *djinn* le nom et le remède de la maladie. Le nègre leur répond avec assurance, sans oublier de faire promettre le sacrifice au *djinn* d'un bouc, d'un mouton, d'un bœuf ou d'une volaille dont la chair sera distribuée à toute la confrérie[5].

V

MUSIQUE RELIGIEUSE. — CÉRÉMONIES EXTÉRIEURES

Enterrements. — Quand un fidèle est mort, les tolbas veillent sur le corps en lisant à haute voix le Koran, auprès d'un cierge allumé en l'honneur du défunt. Au moment d'emporter le corps et pendant qu'on le lave, ils psalmodient des *khetma* et des *douaât*. Pendant le trajet de la maison mortuaire au cimetière, tous les musulmans qui rencontrent le cortège se font un devoir de porter un moment le brancard où repose le mort enveloppé d'un linceul et recouvert d'une étoffe multicolore plus ou moins riche.

Il est des pays où les assistants se contentent de réciter à haute voix la formule musulmane :

La illah il ellah. Mohamed reçoul ellah'.

Il en est d'autres où il existe des chants funèbres spéciaux aux diverses confréries et qui sont chantés tout le long du trajet.

Tels sont :

Chant funèbre kabyle.



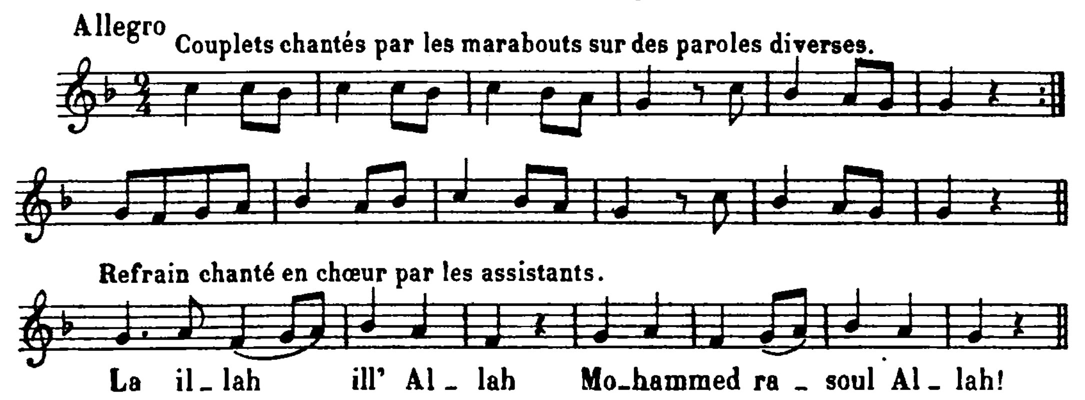
1. Nuit close.
2. L'*El'id el Kebir*, la grande fête ou fête des moutons, à l'occasion de laquelle chaque famille doit tuer un ou plusieurs moutons en commémoration du sacrifice d'Abraham.
3. L'*El'id eç-çerir* [26], la petite fête, pour célébrer la fin du jeûne.
4. Le *Mouloud* [27], anniversaire de la naissance du prophète.
5. Ces nègres guérisseurs avaient autrefois à Alger des maisons consacrées au culte de leur *djinn* favori, et chacune de ces maisons appartenait à une tribu : il y avait la *dar Ketchna*, la *dar H'aoussa*, la *dar Guerma*, la *dar Bembra*, la *dar Senghi*, la *dar Tembou*, la *dar Zouzou* et la *dar Bermou*.

Les nègres originaires d'une même tribu s'y retrouvaient pour leurs cérémonies d'évocation et pour leurs sacrifices.

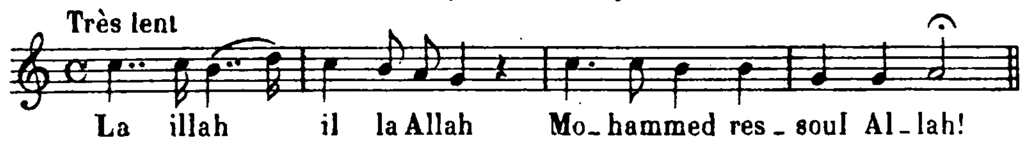
Les *djinns* les plus vénérés étaient le *djinn Sergo*, le *djinn Djadto*, le *djinn Magzaoua*, le *djinn ben Lehmer*.



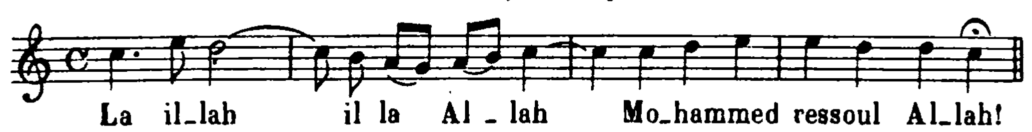
Chant funèbre du Guergour.



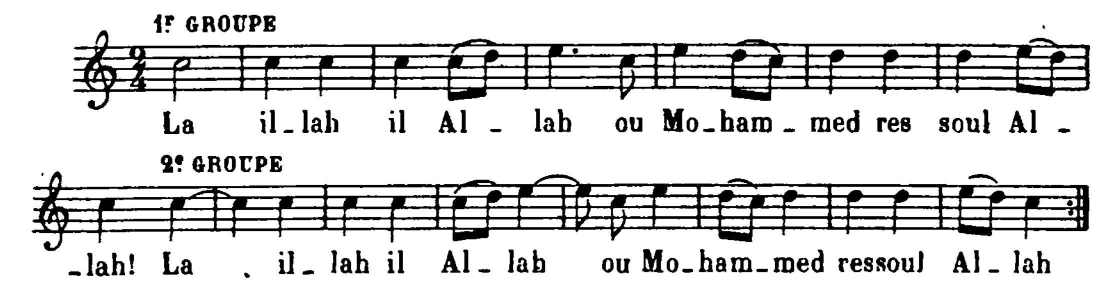
Autre chant funèbre du Guergour.



Chant d'une confrérie kabyle.



Chant funèbre de Tunis.



Chez les Sahariens, les *en-neddabat* [29], « gémisseuses », au milieu de leurs cris de douleur et tout en se déchirant la figure avec leurs ongles ou des débris de poterie, chantent des sortes de *voceri*, des lamentations funèbres où elles font l'éloge du défunt et crient la douleur de la séparation.

Il en était autrefois de même en Kabylie.

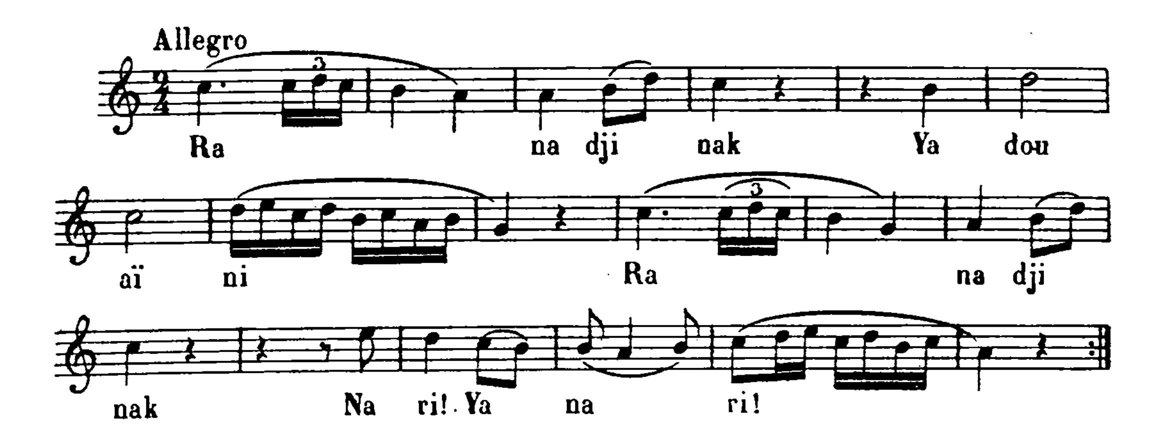
Dans la province de Constantine le cheval du défunt était harnaché et recouvert des plus beaux vêtements de son maître ; autour de lui dansaient les assistants formant un grand cercle, pendant qu'un improvisateur soutenu par les coups redoublés du *bendaïr* et du *tebeul* (voir chap. XX) chantait les louanges du défunt. Cette cérémonie durait huit jours.

Pèlerinages. — Les musulmans vont souvent en pèlerinage aux tombeaux des saints ou des célébrités locales réputées pour leur sainteté et dont l'intervention peut donner satisfaction aux vœux des fidèles, soit qu'ils demandent la pluie en période de sécheresse, soit qu'ils sollicitent des grâces particulières.

A Alger, les pèlerinages purement religieux, qui portent le nom de *ziara* [30], « la visite », ou de *rakb* (pl. *rekab*) [31], la « réunion », commencent généralement vers la fin de l'été pour finir vers le milieu de l'automne. Ils ont lieu à la suite d'une entente entre l'*oukil* des *rekab*, « le chef des pèlerins », et l'*oukil* ou gardien du tombeau où doivent se rendre les pèlerins. Le jour venu, on se réunit à la maison de l'oukil, et les musiciens spéciaux envoyés à cet effet, *ghaïta, tebeul* et *nogharat,* entonnent le *Rana djinak* [32], suivi d'autres refrains populaires.

La mélodie de *Rana djinak* joue un rôle important dans le Maghreb. Nous la retrouverons à l'ouverture de toutes les fêtes et devenue obligatoire en vertu

d'une tradition générale et très lointaine. C'est peut-être l'air le plus connu du Maghreb; il se joue dans les fêtes religieuses comme dans les fêtes profanes[1]. C'est pourquoi nous le donnons ici.







A Alger le cortège se met en marche pour le marabout de Sidi Abderrahman, où sont déposés les étendards.

En arrivant, les *ghaïtas* jouent encore une fois *Rana djinak*. Après avoir dit à haute voix le premier verset du Koran, le cortège, étendards au vent, musiciens en tête, se met en marche aux sons du chant traditionnel *Ebqaou ʿâla kheir* [33].

Non moins célèbre que *Rana djinak,* cette mélodie est la conclusion obligatoire de toute fête, quel que soit son caractère, où il faut tant soit peu de musique[2]. Elle a pour cela sa place marquée ici :



Rythme d'accompagnement :



1. Presque tous les couplets commencent par les mots : « Nous sommes venus! » et se continuent par des vœux de joie et de prospérité, des compliments adaptés à la circonstance. Les paroles sont coupées par l'invocation : « Mon feu! ô mon feu! »

2. *Eb qaou ʿâla kheir* est le congé que prennent les musiciens des hôtes qui les ont écoutés. Tous les couplets commencent par les mots : « Restez en paix! » Il est de bon ton, quand les couplets traditionnels sont épuisés, que les chanteurs improvisent des paroles où ils intercalent les noms des convives ou assistants de marque, des personnages qu'ils veulent honorer ou flatter, faisant rimer ces noms avec des formules emphatiques de politesse et de remerciements.

Pendant le pèlerinage, qui dure généralement trois jours, un chanteur ambulant — *meddâh* [34] se fait entendre le matin, l'après-midi et dans la soirée; il chante des paroles religieuses sur des airs de musique profane (*nessrafat, neklabat* ou *adrbi*. Voir ces mots au chapitre XII). Autrefois le *meddâh* s'accompagnait de la *gucsba* (voir au chapitre XX, Instruments), et il alternait avec des musiciens chantant des poèmes pieux et s'accompagnant sur leurs instruments à cordes. Les uns et les autres recevaient des pièces d'argent jetées à leurs pieds par les pèlerins et qui constituaient le prix de leurs services.

Au retour à Alger, le même cérémonial est observé pour la partie musicale de la fête, et les pèlerins se dispersent aux sons de *Eb qaou ʿala kheir*.

Dans un grand nombre de contrées du Maghreb, quand le printemps n'a pas amené les pluies nécessaires à la bonne venue des moissons, les tribus font des pèlerinages pour obtenir la fin de la sécheresse. Il y est chanté des invocations à Dieu et à ses saints[1] sur des airs spéciaux dont voici un spécimen provenant de Tunisie :



La qaçîda. — On peut classer la *qaçîda* en tant que mélodie dans la musique religieuse, d'autant qu'au point de vue poétique les musulmans la considèrent comme devant être réservée à célébrer les louanges des saints de l'Islam et à entretenir la foi au cœur des fidèles par le récit des miracles, des traits de l'histoire de Mahomet et de ses compagnons. Par extension ce genre s'est appliqué aux événements calamiteux, puis à des circonstances particulières, et les chanteurs ambulants, les *meddâh*, comme les poètes locaux, les *chouʿâra* (pluriel de *chaʿïr*) [35], y recourent souvent pour leurs compositions. Il en est résulté une distinction entre la *qaçîda* proprement dite, qui serait réservée au *Klam el djed*, ou « chant religieux », et le *rekab* [36] (de *rekkeb* [37], grouper différentes parties pour en faire un tout), qui appartiendrait au *Klam el hazel*, ou « chant profane ».

Une *qaçîda* bien ordonnée doit commencer par un couplet *El heudda* [38] qui est l'exposition du sujet et renferme quelques pensées saillantes. Vient ensuite un couplet *el ferache* [39] qui développe et ornemente les idées déjà exprimées. Les couplets se suivent dans une pareille alternance, et chacun d'eux se compose d'un certain nombre de vers groupés deux par deux et ayant la même assonance dans chaque partie.

Les indigènes tiennent en haute estime ce genre de poésie.

Ils disent que quand un *meddâh* aborde son sujet, il exprime d'abord ce dont son cœur est plein : alors il s'anime, il pousse plus avant (*iheudd* [40]). Puis il se recueille, reprend ses idées, les groupe, les complète, les dispose comme les dessins variés d'un tapis ou d'une natte. La *heudda* est le fond du tissu et lui donne le ton dominant; la *ferache* représente les laines de couleurs différentes qui passent et repassent dans la trame, découpent le fond en mille dessins et forment cet ensemble gracieux et riche qui en fait un objet digne d'être suspendu dans la demeure des grands.

Le caractère religieux de la *qaçîda* est confirmé par la place importante qu'y occupent les invocations et les prières. Beaucoup commencent par la formule sacramentelle : « Dieu seul est Dieu, » et les premiers couplets sont consacrés à des protestations de foi et à des supplications à la Divinité. Nous ne citerons qu'un seul exemple : c'est la *qacîda* du *cheik* Ahmed ben Karrat El Machoui, de la tribu des Oulad Sidi Machou (arrondissement de Sidi-bel-Abbès), bien connue dans cette contrée[2].

« Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu, Mohammed est le prophète de Dieu. Il n'y a pas d'autre Dieu que Dieu; je le répéterai indéfiniment.

« *Alif.* Son nom seul je prononcerai. Que la prière soit sur le prophète. Il me sauvera le jour du tourment, et demain il répondra pour moi. Il facilitera mes projets avec bienveillance. Vers sa demeure je voudrais aller.

« *Ba.* Au nom de maître je t'appelle, au nom de celui qui n'a pas d'associé, de celui qui créa ceci pour cela, qui n'a point engendré et n'a point été enfanté... »

Après avoir épuisé toutes les formules religieuses, le poète se lamente sur les difficultés du temps présent : la foi et la confiance ont disparu; la déloyauté, la vanité, la mauvaise habitude de jurer ont perdu la génération actuelle. Puis ce sont les étrangers qui sont venus s'implanter dans le pays. « Tout est devenu amer, et on trouve de la coloquinte jusque dans le miel. » Sa jérémiade terminée, le poète implore la miséricorde divine pour lui et ses parents et insère son nom dans le dernier couplet.

Pour accompagner ces complaintes, les *meddâh* ne se mettent pas en frais de science musicale. La *qacîda* dont nous venons de parler se chante dans l'Oranie sur le timbre suivant, qui est, d'ailleurs, assez répandu :



1. A Aïr Sefra les femmes promènent une poupée de chiffons qu'elles appellent *Ghondja* et chantent sur une même note : « Ghondja ! Ghondja ! elle a découvert sa tête, — O mon Dieu, tu arroseras ses pendants d'oreille. L'épi est altéré. Donne-lui à boire, ô notre maître ! » Les hommes reprennent la psalmodie en chantant : « O homme de Dieu, soyez bon et généreux ! — Demandez au maître de donner de l'eau à ses adorateurs ! — Nous sommes venus vers Dieu; nous marchons sur nos talons nus. — A vous de combler nos vœux avec bonté et générosité. » Puis ils égorgent un taureau noir.

A Mazouna les fillettes promènent aussi la Ghondja. Souvent l'une d'elles porte sur ses épaules une brebis ou un chevreau et ses compagnes chantent : « La brebis veut uriner. O mon Dieu, arrose les épis ! » Ou encore : « O pluie, tombe. Je te donnerai mon chevreau. »

Ces pratiques pour obtenir la pluie en temps de sécheresse sont générales dans tout le Maghreb, où elles portent le nom de *t'ol-en-nou*. (Voir Bel, *Recueil des mémoires et textes du XIVe Congrès des Orientalistes*, Alger, 1905.)

2. Communiquée par M. Griguer, interprète judiciaire au Telagh.

Nous avons entendu au sud de Biskra, pendant une nuit d'été, un indigène chanter une interminable *qacîda* sur la belle mélodie ci-dessous :



Cette mélopée dans le silence imposant de la nuit, aux confins du désert, avait un caractère de grandeur inoubliable.

On chante des *qaçaïd* en maintes circonstances, notamment pour les fêtes appelées *Khetmat*, qui sont données par les parents en l'honneur d'un enfant qui a fini d'apprendre à lire une sourate du Koran.

A cette occasion, les parents réunissent chez eux leurs voisins, leurs amis, les talebs de la contrée et leurs élèves. Ils servent un repas, et à la fin, quand l'enfant a montré son savoir en lisant sa sourate, un des talebs chante une *qaçida* dont l'assistance répète en chœur le dernier vers de chaque couplet[1]. Dans les grandes familles du Maghreb, en Algérie comme au Maroc, cette circonstance est célébrée par de grandes fêtes où, à côté des poèmes religieux, il est fait une large place à la musique profane. Au Maroc ces fêtes portent le nom de *habibna* [41], et pour remercier le professeur les invités jettent des pièces de monnaie sur un drap blanc étendu dans la cour de la maison et sur lequel on a disposé la planchette à écrire de la mosquée de Moulay Edriss.

Aux jours de fêtes religieuses, principalement pour le *Mouloud* et l'*Achoura*, des bandes de musiciens parcourent les rues des villes en jouant les airs qui sont le répertoire habituel des pèlerinages.

Les nègres, très nombreux dans le Maghreb, ne manquent pas de prendre part à ces réjouissances extérieures. Mais, comme nous le verrons plus loin, leur musique est purement rythmique.

VI

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE DU MAGHREB

La musique religieuse des indigènes maghrebins, en raison de son caractère et de la force particulière de la tradition islamique, s'est défendue contre les influences étrangères.

Elle est restée plus près de ses origines, plus semblable à elle-même, parce qu'elle a bénéficié de l'esprit de conservation du musulman pour ce qui touche aux choses de sa foi.

La simplicité des cérémonies de la mosquée, l'absence de toute pompe et de toute mise en scène dans les pratiques du culte, la forme même des prières rituelles, ont maintenu, à travers les siècles, à peu près sans altération, les mélodies naïves, les mélopées rudimentaires des premiers muezzins et des premiers imans. La récitation du Koran et les longues méditations, la face tournée vers la Mecque, ne doivent pas être troublées; il leur faut une atmosphère de calme, sans distraction, et c'est la psalmodie unisonique, mesurant à peine les accents de la prosodie, qui convient à ces heures de piété et de recueillement. Aussi la musique religieuse est-elle uniquement vocale et ne recourt-elle jamais à aucun instrument.

Elle en est restée, surtout dans l'intérieur des terres, au balbutiement musical des Hymiarites du Yemen, à l'invocation naïve du primitif.

Elle procède d'un art rudimentaire qui convient à ces *peuples de l'argile* et ces *peuples du feutre* dont les villes se composaient de cabanes de roseaux et de boue; les villages, de tentes disséminées sur le désert; les sanctuaires, d'un édicule long et large de quelques pieds à peine.

Cet art leur suffit tant qu'ils restent eux-mêmes. Les mosquées anciennes du Sud algérien sont des édifices austères construits sommairement, sans luxe ni décor; les colonnes n'y ont pas de formes recherchées : les murs sont blanchis à la chaux et le sol n'est pas toujours dallé. Là aussi les chants religieux sont sans ornement ni artifice, et ils évoquent les premières années de l'Islam.

Mais l'islamisme, comme les autres religions, ne reste pas longtemps dans son austérité première. S'il se détourne tout d'abord de toute interprétation artistique, il est bientôt poussé par l'instinct de l'ostentation surexcitée par ses conquêtes, et il lui fait peu à peu de larges concessions.

L'histoire de l'évolution de l'architecture musulmane en donne les témoignages décisifs. Les mosquées qui s'élèvent successivement sont construites par des artistes étrangers; le Copte chrétien, le Syrien, le Persan, traduisent les aspirations religieuses de l'Islam; ils donnent aux khalifes le goût de la somptuosité et créent dans le creuset arabe, par le malaxage de leurs apports divers, ce qui deviendra l'art musulman.

Mais la musique religieuse ne suivra pas cette évolution de l'architecture religieuse. Elle participera du soin fanatique avec lequel sont conservées les pratiques ordonnées par le Koran. A peine subira-t-elle quelques influences timides, suivant l'esprit de tolérance ou d'intransigeance des sectes; à peine, dans les villes capitales où le faste des khalifes et des deys a introduit des habitudes et des mœurs nouvelles, la verra-t-on accepter une ligne mélodique moins uniforme et donner à la *qaçida* un support musical moins sévère.

Mais dans l'ensemble du pays son caractère dominant est l'austérité de la ligne droite, de la pierre brute, du tronc de palmier, des matériaux informes qui composent encore les mosquées de l'intérieur des terres et des pays berbères fermés longtemps aux invasions et à la civilisation.

1. La *qaçida* dont il est parlé plus haut a été composée à l'occasion d'une de ces fêtes.

Le peu de développement de l'ambitus ordinaire des mélodies religieuses ne permet pas de les classer dans un mode déterminé. Aussi bien faut-il en conjecturer que ces chants sont antérieurs à l'époque plus raffinée où se forma la théorie musicale et où s'établirent les différenciations encore aujourd'hui apparentes.

Ces mélodies sont filles de l'instinct et de la piété; elles correspondent au besoin de prier, d'invoquer Dieu; elles sont le regard pieux du fidèle vers l'au delà mystérieux. Ce qui les domine, c'est l'unité de la *fatiha :* Dieu seul est Dieu! Ce qui les inspire, c'est le mysticisme résigné qui attend tout de la volonté divine et se soumet aveuglément à « ce qui est écrit ».

Comme les paroles du Livre, elles sont sacrées. Les chanteurs indigènes refusent formellement de les faire entendre en dehors de la mosquée, disant qu'ils n'ont pas le droit de profaner ainsi ce qui est à Dieu. Ils refusent plus vigoureusement encore de les chanter au phonographe, parce qu'ils croient, dans cette reproduction de leur voix, à une intervention diabolique, et ils ne veulent pas « donner leur voix au *chitan* ».

Telles qu'elles sont, les mélodies religieuses du Maghreb ne sont pas sans une certaine grandeur.

Le chant du muezzin jeté par-dessus la vie fiévreuse des villes ou lancé dans le calme des campagnes émeut profondément, parce qu'il exprime l'acte solennel d'une foi naïve que rien n'a pu entamer. A son appel le musulman frissonne et il s'agenouille, prosterné vers la ville sainte, pour prononcer les paroles sacrées qui le rattachent étroitement à ses ancêtres et le mettent en contact spirituel avec le prophète.

Dans les mosquées, autour des colonnades, dans le clair-obscur des voûtes, la psalmodie du Koran par des voix graves toujours à l'unisson, tous ces hommes courbés dans la même attitude contemplative, répétant avec onction les versets du Livre saint, ces corps immobilisés par la prière, cette philosophie même qui est exprimée par les lignes du monument et qui enveloppe l'âme de ces simples et de ces enfants, tout cela crée une atmosphère de tous points conforme à l'esprit de l'Islam, et on ne voit pas quelle autre musique religieuse pourrait mieux exprimer la mentalité d'une race restée immuablement fidèle à sa foi, dominée par l'inéluctabilité des choses et par la pensée qu'elle est « dans la main de Dieu ».

VII

MUSIQUE PROFANE. — DANS LES FÊTES PUBLIQUES

Les indigènes du Maghreb, Arabes, Berbères ou Maures, sont très passionnés pour les fêtes. Tout leur est prétexte à organiser une fantasia, à faire « parler la poudre » et à se dépenser dans une surexcitation fébrile.

Il y a lieu de remarquer que tous ces actes extérieurs de la vie sociale sont accompagnés de musique; qu'il s'agisse de la fantasia classique en l'honneur d'un grand personnage officiel ou de la célébration bruyante et ostentatoire d'un événement heureux, qu'il s'agisse d'une réunion éventuelle de tribus, ou même que la fête n'ait d'autre prétexte que le désir de rompre un moment la monotonie de l'existence, la musique fait toujours partie du programme.

Sous l'Empire, le gouvernement invitait — et on sait ce que ce mot signifie — les caïds, les aghas et les bach-aghas des territoires indigènes à venir à Alger pour la grande fantasia officielle du 15 août. Cette fête comportait une exhibition magnifique de tout le luxe des gens de grande tente, chevaux, harnachements, armes, tapis, et les chefs indigènes rivalisaient entre eux par la beauté de leurs costumes et la richesse de leur cortège, pendant que les cavaliers des tribus, sur leurs plus fringants coursiers, faisaient parade de leur habileté et de leur témérité.

Chaque tribu ne manquait pas d'amener ses musiciens et ses joueurs de *ghaïta*, ses batteurs de *ṭebeul* et de *tebila*[1].

Une lutte de bruit et d'endurance s'établissait entre les groupes de musiciens, et les sons stridents des *ghaïta* donnaient à ces simulacres de guerres un cachet du plus haut pittoresque.

Chaque tribu apportait ses refrains particuliers. Mais toutes ou presque toutes s'annonçaient par la *Rana djinak* et se retiraient aux sons de *Eb qaou ala kheir*[2].

Celles d'entre elles qui n'avaient pas de ghaïtistes arrivaient à Alger précédées par les groupes compacts de piétons chantant des *qaçaïd* ou des refrains populaires accompagnés par de nombreux *bendaïr* frappés à coups redoublés.

Les instruments à cordes ne figuraient pas dans ces fêtes : ils sont bons pour les gens efféminés des villes, et non pour exalter le courage des cavaliers et faire planer sur les champs de bataille l'exaltation nécessaire aux guerriers.

On ne se souvient à Alger d'avoir entendu un orchestre à cordes en public qu'une seule fois, lors de la visite de Napoléon III. A cette occasion, une estrade avait été élevée sur la place du Gouvernement pour un orchestre comprenant 20 *kouitra*, 12 *rebeb*, 15 *kamendja*, 10 *qanoun* et 2 *tar*. C'est l'orchestre le plus formidable dont il y ait trace dans le Maghreb, et les musiciens actuels nous disent que l'effet produit était grandiose « à faire pleurer ».

C'est donc la *ghaïta* qui est l'instrument de la musique extérieure. On le trouve partout dans le Maghreb; il n'est pas de petit village de la Kabylie, de simple douar arabe, qui ne possède un ou plusieurs joueurs de *ghaïta*. L'instrument prend la tête des caravanes de nomades; il signale l'arrivée des personnages officiels; il rythme le pas de tous les cortèges et prend part à toutes les manifestations extérieures de la vie politique et sociale des indigènes.

On entend la *ghaïta* pendant la *difa* [**42**], repas d'honneur offert aux hôtes de marque.

Dans le Tell il est aussi d'usage, pendant la *difa*, qu'un chanteur, *meddâh*, s'accompagne sur le *deff*, chante des *qaçaïd* ou des *zendani*. Quelquefois il est accompagné par un joueur de *guesba* ou de *guechbout*, petite flûte à 5 trous[3].

Dans le Sud le chanteur marque le rythme sur un *guellal* et il est accompagné d'un joueur de flûte. On l'appelle le diseur, *el goual* [**43**], et il chante des fragments d'épopées des anciennes guerres de tribus, des contes, des légendes, des *qaçaïd* ou des refrains d'amour sur des airs de genre *haouzi*.

Il est une autre circonstance où la musique joue un grand rôle : c'est la séance de luttes, la *rahba* [**46**], pour laquelle les indigènes sont très passionnés. On

1. Pour les noms d'instruments, voir chap. XX.
2. Voir chap. V.

3. Ce chanteur s'appelle aussi *goual* [43], « maître de la parole », ou *zeffen* [44], et le joueur de *deff* s'appelle *madlem eç çenad* ou *moula eç çenad* [45], « maître du métier ».

rencontre souvent, le vendredi et le dimanche, des cortèges nombreux se dirigeant vers les faubourgs des villes ou vers les marabouts célèbres. Ils se composent de tous les hommes valides d'une tribu venus pour assister aux luttes ou pour y prendre part, et marchant derrière un étendard aux côtés duquel se tient le chef de la tribu. Tout le long de la route ils chantent tantôt des versets du Koran, tantôt la formule sacramentelle, tantôt de courtes invocations à Dieu ou au prophète. Le *bendaïr* marque le rythme du chant.

Voici une mélodie de ce genre appartenant à une tribu des environs de Rovigo (Alger) qui va presque toutes les semaines au marabout de Sidi Mohammed Abd el Rahman Bou-Kobrin[1], près Alger, pour mettre en contact ses champions de lutte avec ceux d'une autre tribu.

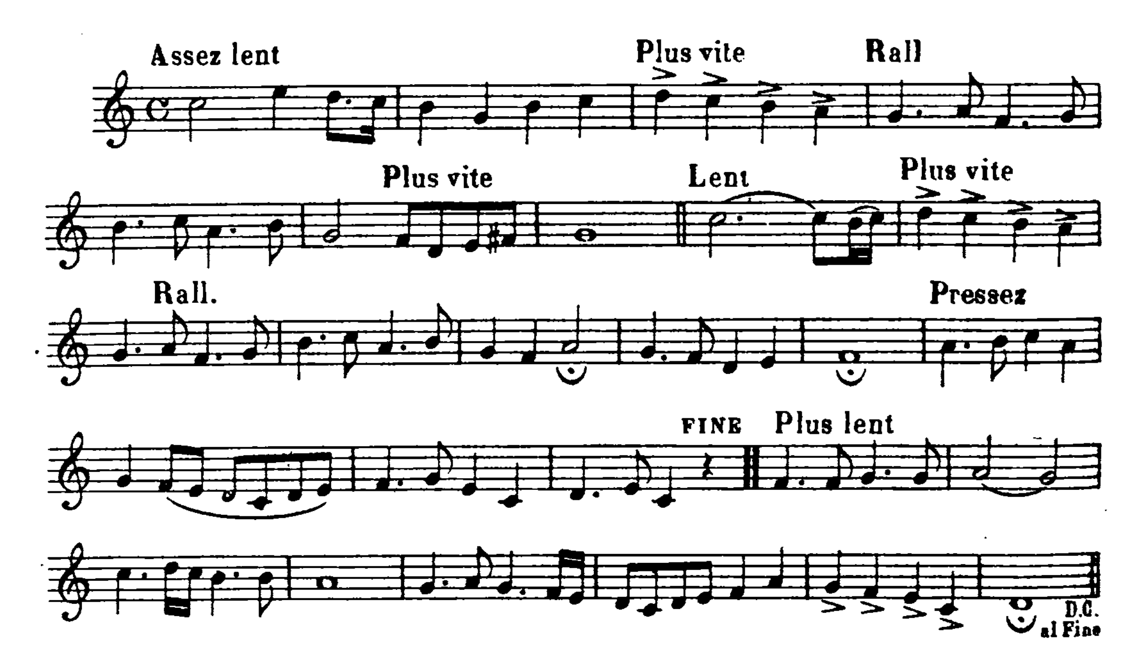


Pendant que les lutteurs se livrent à leur exercice, l'assistance chante des fragments de *qacida* composées en l'honneur des lutteurs célèbres dans la région; ou bien c'est la *ghaïta* qui fait entendre ses airs favoris. Quelquefois les femmes de la ville viennent assister au spectacle et saluent par leurs you! you! les hauts faits des lutteurs.

Aux jours fériés de la loi musulmane comme aux jours de fête des coutumes françaises, les Maghrebins, très friands de réjouissances, ne se font pas faute de se mêler à la foule avec leurs musiciens et de s'agiter aux sons des *ghaïta* et des *bendaïr*. Dans les villes ils organisent des fantasias, et les nègres principalement passent des journées entières à frapper leurs instruments rudimentaires et à esquisser des danses, se servant du côté pittoresque de leurs contorsions pour réclamer quelques aumônes des spectateurs.

A Fez, la musique fait également partie des fêtes publiques, notamment de la fête annuelle des *tolba* et de la mascarade du sultan des étudiants[2].

M[lle] Cécile Dufresne a recueilli à Tanger une marche populaire portant le titre *Assafi*, qui se joue souvent dans les fêtes et qui est fort curieuse par les changements de mouvement de la mélodie :



En général, la musique exécutée dans les fêtes publiques appartient au répertoire des refrains populaires; elle se compose presque toujours, en dehors des deux airs traditionnels cités plus haut (chap. V), de *zendani* plus ou moins déformés par les recherches de virtuosité des joueurs de *ghaïta*.

En Kabylie, comme dans tous les pays berbères, la musique accompagne obligatoirement toutes les circonstances de la vie extérieure; mais les mélodies y sont plus spécialisées qu'en pays arabe : ainsi chaque tribu possède un air de marche qui lui est particulier et que ses musiciens exécutent quand la

1. L'« homme aux deux tombes », car la légende veut que son corps soit inhumé au cimetière de Belcourt, banlieue d'Alger, et aussi en Kabylie.

2. Cf. *le Maroc d'aujourd'hui*, par Eugène Aubin. Paris, 1904. p. 285.

tribu se déplace pour une cause ou pour une autre. — Voici quelques spécimens de ces airs de marche :

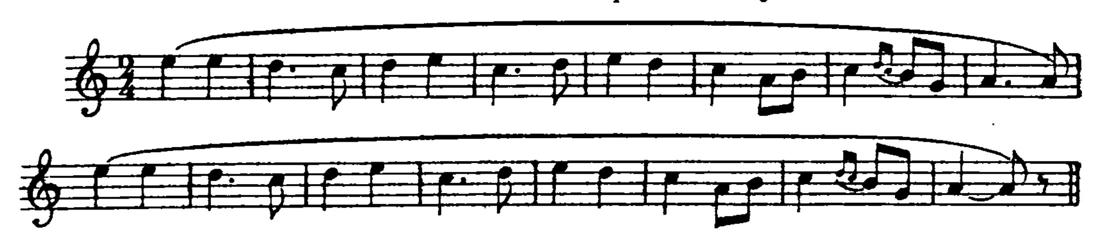
Air de marche des Aït-Abbas.



Air de marche de Tiouidiouin.



Chanson servant de marche à plusieurs villages.



VIII

MUSIQUE PROFANE DANS LES LIEUX PUBLICS

Le café maure fut longtemps en Algérie le seul lieu où, en dehors des familles, il était fait de la musique sérieuse.

On distinguait le café-concert et le café à chanteurs.

Dans la première catégorie d'établissements la partie vocale était confiée à des chanteuses qui, pour la plupart, étaient des femmes publiques amenées là pour attirer une clientèle au tenancier du débit. Les femmes, parées comme des idoles, se tenaient sur une estrade et chantaient des *zendani,* en battant de la *derbouka;* des musiciens hommes accompagnaient sur la *kamendja,* la *kouitra* et le *tar* et jouaient de temps à autre un intermède instrumental.

Les exécutants se plaçaient toujours dans un ordre réglé par la tradition. Au milieu, le joueur de *kamendja;* à sa droite, la première chanteuse; à sa gauche, le joueur de *kouitra* et le batteur de *tar;* les autres chanteuses s'alignaient des deux côtés suivant leur notoriété. Il y avait toujours quatre ou cinq chanteuses, jamais plus de dix, et elles alternaient leurs chants avec des danses.

Quand elles dansaient, il n'était pas rare de voir un assistant se lever et venir plaquer sur le front ou les joues de la femme une pièce d'or ou d'argent qui restait la propriété de l'artiste.

Ces cafés-concerts ont été supprimés, à cause des scènes de désordre et de scandale auxquelles donnait lieu la prostitution des femmes. Il en a cependant survécu deux ou trois à Blida et à Constantine.

Mais le café maure où se font entendre des musiciens et des chanteurs existe encore dans toutes les villes du Maghreb, et c'est là qu'il faut aller chercher les derniers virtuoses de la musique vocale et de la musique instrumentale indigène.

Pendant des soirées entières les artistes retiennent ainsi une clientèle attentive, et les propriétaires des cafés se disputent volontiers les musiciens de renom pour achalander leur établissement. Les indigènes vont à ces cafés maures pour entendre de la musique, surtout de la bonne musique.

La troupe musicale se compose d'ordinaire d'un ou de deux chanteurs qui jouent de la *kouitra* ou de la *kamendja,* autrefois du *rebeb* et d'un batteur de *tar.* Elle s'installe sur une banquette devant un bocal où nagent des cyprins, ou devant un bouquet monté en tronc de cône, et chante les *noubet ghernata,* les *noubet* de *neklabat,* plus rarement des *zendani* et des *haouzi.* Le répertoire exécuté dépend d'ailleurs du niveau social de la clientèle et de son origine ethnique.

Les assistants sont silencieux et recueillis. Tout en dégustant la petite tasse de café, ou le thé parfumé d'une feuille de menthe ou de verveine, ils écoutent, absorbés et comme détachés du monde. Leur plaisir ne se manifeste pas extérieurement, mais à les voir ainsi immobiles on les sent pénétrés profondément

par cette musique qui berce doucement leurs rêves et leur permet de jouir de l'heure. L'hiératisme des attitudes, la fixité des regards, leur donnent l'aspect d'êtres possédés ou accomplissant avec ferveur un rite religieux. Les paroles facilitent beaucoup cet état d'âme; paroles d'amour satisfait ou malheureux, de désir comblé ou d'ardeurs inassouvies; élans de sensualité ou d'idéalisme, cris de la chair ou du cœur, toute la vie sentimentale et matérielle est exaltée dans ces poésies, et il n'est pas un auditeur, dans une assistance même nombreuse, qui n'y trouve une allusion précise à son cas particulier et ne puise dans cette coïncidence la source d'un profond plaisir.

Le concert commence vers les sept heures du soir par une des deux *touchiat* des *neklabat*, puis on chante une série de *neklabat* précédés chacun de son *mestekber*, et cette première partie se termine par quelques petits refrains de *aarbi* ou de *haouzi* pour donner satisfaction aux forains et aux auditeurs des classes indigènes inférieures[1].

A neuf heures, le joueur de *kamendja* quitte cet instrument pour prendre le *rebeb*, ce qui signifie qu'il va « travailler la musique sérieuse », les *noubet ghernata*. On chante et joue des mélodies de *noubet* jusqu'à dix heures. A ce moment le *maâlem*, « le maître », reprend la *kamendja* pour exécuter à nouveau des *neklabat* ou des *qeçaïd* jusqu'à onze heures, les règlements municipaux fixant à cette heure l'extrême limite du concert.

Les *maâlems* deviennent de plus en plus rares. On les paye de 7 à 8 francs par soirée; les autres musiciens touchent de 2 à 3 francs.

Indépendamment de la clientèle courante, les cafés maures ont la clientèle des mélomanes indigènes, des passionnés de musique. Ces derniers, recrutés surtout parmi les Maures ou les Israélites, manifestent parfois leur préférence pour telle ou telle mélodie et demandent au chanteur de l'exécuter. Pour cela ils envoient au chef de l'orchestre une tasse de café, sous laquelle ils ont déposé une pièce d'argent, et ils donnent au garçon le titre de la mélodie.

D'autres ont une prédilection marquée pour tel ou tel mode. Quand ils désirent entendre des mélodies de ce mode ils accompagnent l'offre d'une tasse de café d'une phrase conventionnelle où figurera le nom du mode demandé. Ainsi pour le mode *ghrib* l'envoyé dira :

> *Hadi men aând radjel ghribt.*
> Ceci provient d'un homme exilé.

Pour le mode *remel* il dira :

> *Hadi koua beremel. Red balek.*
> Voici un café plein de sable. Fais attention!

Pour le *h'assine* :

> *Ma ah'sen nar ellioum!*
> Combien est beau ce jour!

L'artiste comprend le jeu de mots et s'empresse de donner satisfaction à l'amateur.

Au point de vue musical, les cafés maures sont précieux; ils sont les derniers sanctuaires d'un art qui se meurt; ce n'est guère que là qu'il est encore possible d'entendre des musiciens restés fidèles à leur répertoire séculaire, capables de l'exécuter conformément à la tradition et de nous mettre ainsi en contact avec le passé de la musique arabe[2].

Il y a une trentaine d'années, les Maures des grandes villes organisaient souvent des *nezaha* [**47**], de véritables « parties » de musique qui duraient de deux à trois jours et où se rendaient les Maures amateurs de musique. On n'y buvait que du café, à l'exclusion de toute liqueur alcoolique. Les séances commençaient le matin. A 8 heures on chantait la *nouba maïa* et la *nouba ressd-ed dil*. De 2 à 5 heures le concert continuait par les *noubet sika, ressd* et *mezmoun*. De 5 heures à la nuit tombante, c'étaient les *noubet remel* et *remel maïa*. Après le dîner on chantait les *noubet h'assine, ghrib, zidane* ou *dil*. A minuit venait le tour de la *nouba medjenba*. Cet ordre traditionnel était toujours respecté, à moins que l'assistance n'en eût exprimé un avis formel qui mettait à couvert la responsabilité professionnelle des musiciens.

Tous les quarts d'heure un garçon circulait avec un grand plateau où les auditeurs déposaient leur offrande, consistant en pièces d'argent, jamais de cuivre, au profit de l'organisateur de la *nezaha*.

Les musiciens, au nombre d'au moins quatre (le *maâlem*, chef de l'orchestre ou *kouas*, « homme de l'archet », qui jouait du *rebeb* ou de la *kamendja*; le *bach kiatri*, « premier joueur de *kouitra* », assis à la droite du *maâlem*; le joueur de *tar*, dit *terrar*, à gauche du *maâlem*, et le second joueur de *kouitra*, le *kiatri*, à côté du *terrar*), recevaient des honoraires assez élevés[3], ceux du *maâlem* étant plus élevés, ceux des autres artistes étant égaux. Mais les assistants ne manquaient pas, afin d'obtenir leurs mélodies préférées, d'envoyer aux musiciens des tasses de café accompagnées de pièces d'argent, généralement un *douro*, « un écu », que les musiciens se partageaient entre eux à la fin de la fête.

La *nezaha* est tombée en désuétude en Algérie. Elle est encore en honneur dans les villes marocaines; mais les séances ne durent que du coucher du soleil à l'aube, avec souper vers deux heures du matin, et elles sont plutôt des fêtes de famille que des séances de musique.

Aïssaouas. — On connaît, au moins de nom, les *Aïssaouas*, adeptes d'une confrérie musulmane répandue dans tout le Maghreb, dont les pratiques religieuses ont souvent été présentées, dans les expositions, par d'habiles prestidigitateurs[4].

Les Aïssaouas donnent entre eux, quelquefois en admettant les profanes moyennant finance, des séances de *djedb* [**48**] où une musique spéciale joue un rôle. Ce sont d'abord des battements de *bendaïr* frappant deux notes égales rythmées deux par deux et dans un mouvement allant du moderato au presto. Puis un *meddah* seul, ou plusieurs chanteurs

1. Pour tous ces mots arabes, voir chap. XII, *Répertoire des musiciens d'Alger*.

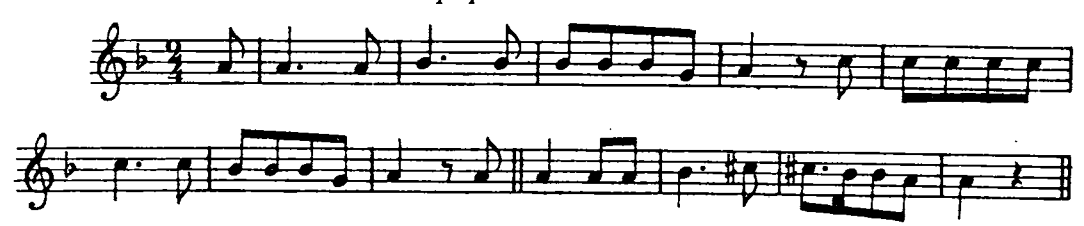
2. Le café maure n'aura bientôt plus ce cachet oriental que lui donnaient les auditions de musique. Instrumentistes et chanteurs se faisant de plus en plus rares, c'est le phonographe qui les remplace et permet au cafetier de réaliser une sérieuse économie, tout en donnant satisfaction au goût de sa clientèle indigène.

3. Ben Menuemesch (1806-1890), qui a laissé dans le Maghreb une très grande réputation, demandait de 300 à 500 francs par jour de *nahaza* comme honoraires fixes, et il n'était pas rare qu'il touchât de 300 à 400 francs d'étrennes des auditeurs.

4. Sidi Mohammed ben Aïssa, un saint personnage originaire de Mekinès (Maroc), voyageait avec ses disciples dans une contrée aride. Les vivres étant venus à manquer, le marabout fit une prière demandant que les effets vénéneux, venimeux ou dangereux des animaux ou objets qu'ils avaient à leur disposition fussent annihilés par la volonté divine. Aussitôt la caravane se mit à manger scorpions, serpents, chardons, feuilles de cactus avec leurs grosses épines, braises enflammées. Ce miracle, perpétué à tous les adeptes d'Aïssa, leur permettrait d'absorber sans inconvénient les choses les plus étranges et de rester insensibles à la douleur pendant qu'ils sont « dans la main » du Créateur de leur secte.

chantent une mélopée rapide superposée au rythme du *bendaïr* et où ils célèbrent les vertus de Sidi Aïssa.

Chant préparatoire des Aissaouas.



Rythme d'accompagnement



Pendant ce temps les adeptes secouent leur tête d'avant en arrière, tournent sur eux-mêmes, les jambes ployées; leurs mouvements, excités par les cris des assistants et par l'accélération des coups de *bendaïr*, deviennent désordonnés, et bientôt ils s'affaissent étourdis. Vite on leur brûle sous le nez de l'encens mélangé à du benjoin, pendant que les chanteurs psalmodient sans mesure et lentement une série de phrases comme la suivante :



C'est pendant ces invocations que l'Aissaoua accomplit ses prouesses.

Puis le vacarme recommence. Les *bendaïr* reprennent leur rythme, mais en le coupant de notes jetées, et les voix, tantôt à une seule, tantôt en chœur, chantent de courtes strophes en pressant de plus en plus le mouvement jusqu'à une nouvelle syncope de l'Aissaoua.



Lorsque la séance n'a aucun caractère d'exhibition, par exemple à certains jours des mois de *chadbane* et de *mouloud,* le *mokeddem* [49], le « chef de la confrérie », entouré des adeptes, lit les *hizb* [50] de Sidi Mohammed ben Aïssa. Après il est chanté des *qaçaid,* et ce n'est qu'après cette préparation religieuse que commence le *djedb*. Lorsque les *khouans* [51], « les adeptes », dans l'ivresse de l'hystérie, se sont blessés, le *mokeddem* souffle sur leurs blessures, y met de la salive, récite des poésies et leur promet une prompte guérison. Les croyants assurent que vingt-quatre heures après on voit à peine les cicatrices et que la douleur disparaît instantanément.

Les danses. — Il ne faudrait pas croire que les danses indigènes du Maghreb se résument à la « danse du ventre » présentée en Europe dans les expositions ou dans les concerts par des barnums traînant à leur suite de prétendues danseuses mauresques.

Il est bon de noter, pour l'intérêt que suscite l'esthétique musulmane dans la musique comme dans la chorégraphie, qu'il existe des danses qui n'ont rien de la pornographie intentionnelle de ces exercices dégénérés, et que la danse du ventre elle-même, pratiquée par certaines professionnelles respectueuses de la tradition, possède un caractère hiératique, presque religieux, où la pensée voluptueuse et sensuelle prend le sens et la force d'un rite comme d'un hommage à la divinité qui préside à l'amour, source première du mystère de la vie.

Il faut oublier le spectacle banal des odalisques grasses et mornes perdues dans l'ampleur bouffante de leurs pantalons de soie, chargées aux bras et aux chevilles de lourds bracelets, toujours lasses et somnolentes, qui prétendent, dans les kasbah du littoral maghrebin ou dans les foires d'Europe, initier le public à la danse arabe. Elles n'ont ni attitudes ni tenue : elles s'exercent uniquement à des ondulations de l'abdomen, à des gestes de cynisme bestial, bientôt fastidieux et souvent écœurants.

Dans le Sud, en pays arabe, la danse du ventre ne commence pas brutalement par les oscillations et les secousses; elle est comme l'exposé d'un drame d'amour aboutissant à la possession après toute une série d'actes préliminaires non sans poésie. La danseuse arrive d'une marche lente, à demi voilée, la tête parée d'un diadème, les pieds à peine visibles sous sa longue robe brodée d'or ou constellée de paillettes sur un voile de soie. Aux sons de la musique

elle se meut, le corps raide, les yeux perdus vers un rêve lointain. Elle ne marche pas, elle glisse. Un charme l'attire. Peu à peu la cadence se précipite; l'amour l'appelle; son corps sous les étoffes voyantes s'assouplit et vibre. Elle résiste; ses bras projetés en avant semblent repousser l'amour impérieux qui vient à elle; ses mains se donnent et se reprennent; sa taille frémit. Alors se manifeste le désir; après une lutte éperdue il envahit tout l'être. Voici le dieu, il est vainqueur, et le ventre, à ce moment seul à se mouvoir, pendant que la face est restée figée dans une vague extase, marque cette victoire, apothéose de la volupté. Dans un cri comme un spasme la danseuse retombe sur le tapis, immobile, hermétique, silencieuse prêtresse d'un culte primitif, comme si elle avait conscience de la grandeur du rite sacré qu'elle vient d'exprimer par le seul rythme de son corps.

L'assistance n'a pas bougé. Sous les mousselines de leur turban, drapés dans leurs multiples burnous, ces hommes sont restés impassibles; la sombre ardeur de la sensualité orientale ne transparaît pas sur leurs visages bronzés; leurs prunelles seules montrent un moment de frénésie muette, mais elles s'éteignent bientôt, et, la musique s'étant tue, le silence plane à nouveau sur ces êtres, qui reprennent la contemplation de leur vision intérieure.

La « danse des mains », elle aussi, a un grand caractère. Les danseuses, habillées toujours de robes éclatantes, la tête recouverte de diadèmes surmontés de plumes d'aigle et d'autruche, le buste couvert de pièces d'or et de lourds bijoux, s'avancent d'un mouvement rapide en glissant sur la pointe des pieds. Les coudes collés au corps, les paumes tendues, elles ressemblent aux « orantes » que les peintres des catacombes ont montrées dans leurs attitudes de supplication. Puis leurs mains se nouent. Elles tournent un moment et se quittent brusquement pour danser chacune de son côté, la danse des mains. Se tenant alignées, très droites, le corps légèrement soulevé sur l'extrémité des orteils, elles ne remuent que les mains, caressant le vide de gestes saccadés qui secouent leurs bracelets d'argent, mettant toute l'expression de leur mimique dans ces mouvements simples auxquels l'immobilité de la face et de tout le corps donne encore plus de puissance.

Dans la « danse du sabre », la danseuse prend tout de suite une attitude dramatique et agressive. La main droite brandit sur sa tête la lame courbe; sa main gauche s'agite en cadence, nerveuse et menaçante. Les attitudes du corps trouvent des accents de volupté farouche : c'est un ennemi qu'il faut séduire parce qu'on le hait. Elle l'enveloppe de ses regards; elle l'engourdit de la promesse de ses yeux et de sa bouche. Elle semble s'abandonner à la volupté, mais soudain elle se réveille; sa face de sphinx éclate de perfidie; tout son corps chante la vengeance impitoyable, et le sabre lumineux siffle dans l'air comme pour une moisson de têtes humaines.

Nous citerons aussi la « danse des foulards », très en vogue chez les Maures, les Arabes et les Kabyles, ainsi que chez les Juifs maghrebins. Cette danse s'exécute par une seule personne, quelquefois à deux, mais toujours sans les enlacements de la danse européenne. La danseuse tient à chaque main un long foulard de soie aux couleurs voyantes, lamé d'or ou d'argent. Elle se meut en faisant des petits pas et agite les mouchoirs en des mouvements gracieux. Cette danse élégante, que l'on voit souvent danser dans les familles juives par des femmes et des jeunes filles du meilleur monde, a donné lieu à l'expression suivante :

Techtah' bela meh'arem [51].
Elle danse sans foulards.

pour marquer les attitudes d'une personne qui, sous l'empire du dépit ou de la colère, agite les bras sans grâce.

Les danses ci-dessus sont celles des Maures et des Arabes.

Chez les Kabyles, ce sont des jeunes gens efféminés et de mœurs particulières qui ont la spécialité des danses et s'y livrent avec une transposition sur le postérieur des mouvements du ventre de la danse arabe. Ces éphèbes dansent aussi la danse des foulards, mais n'y mettent que des intentions de sensualité brutale sans grâce ni distinction. Il en est de même chez les Berbères des Riffanis et des Djbalas du Maroc.

Les nègres qui habitent le Maghreb par colonies sporadiques donnent une grande part dans leurs réjouissances à leurs danses. Sur le petit plateau de Sidi Me'id, à Constantine, à Teniet el Haâd, au Village Nègre à Oran, au moindre prétexte les nègres entrent en danse. C'est alors un charivari épouvantable; le son de larges *bendairs*, des *deffs* et des gros tambours se mêle au choc aigu du fer des castagnettes. Ceux qui n'ont pas d'instrument frappent sur ce qui se trouve à leur portée, avec une pierre, avec un bâton. Les femmes hurlent la tête renversée et les yeux mi-clos avec des tremblements de gosiers qui semblent des râles de fauves; elles exaltent la danse, s'exaltent elles-mêmes, et tout ce peuple simple et barbare arrive au paroxysme de l'hypnose par la violence et l'exaspération du rythme, toute autre forme musicale étant absente.

Dans les villes, surtout au moment de l'hivernage ou aux jours de fête, on rencontre des troupes de musiciens nègres, couverts d'oripeaux, la face cachée sous un masque hideux fait de morceaux de drap, de coquillages et de plumes, battant comme des forcenés leurs instruments primitifs, dansant sur un pied des rythmes lents ou tournant comme des toupies, chantant des mots inintelligibles et ne s'arrêtant que pour demander, avec une grimace où grincent leurs dents blanches, des sous aux passants et aux curieux qu'un tel vacarme a pu retenir.

Quelquefois l'un d'eux joue ou du *rebeb* soudanais ou du *guinibri* et en tire des airs formés de deux ou trois notes répétées indéfiniment qui se perdent dans le fracas des instruments de percussion.

Quelques tribus nègres dansent aussi des pas très caractéristiques, qui sont assurément les vestiges de danses guerrières très anciennes. On voit encore de ces danses typiques dans l'Extrême Sud Oranais.

***

Si les danses nègres se rattachent à la musique uniquement par la prédominance de l'accent rythmique, à l'exclusion de toute forme mélodique, il n'en est pas de même des danses arabes, maures et berbères.

Celles-ci sont accompagnées par des airs de deux sortes : des airs traditionnels et des airs pris au répertoire ordinaire de la musique populaire, notamment aux *zendani*.

La danse du ventre s'exécute sur une série d'airs assez semblables d'une région à l'autre pour avoir le caractère traditionnel.

Voici quelques-uns de ces airs :

Danse du ventre (Laghouat).



Autre air de Laghouat.



Rythmes d'accompagnement :

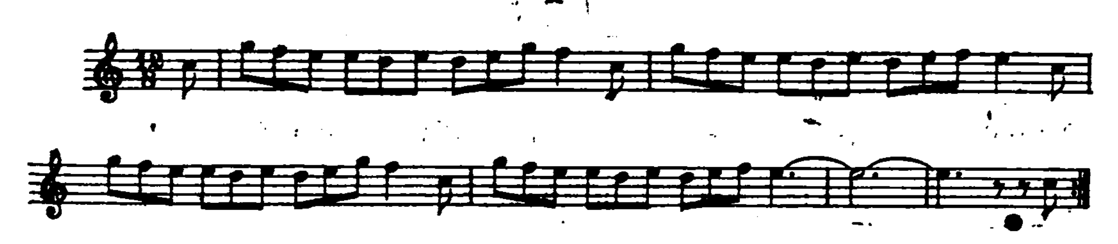


Airs de danse des Ouled Naïls (Bou Saâda).

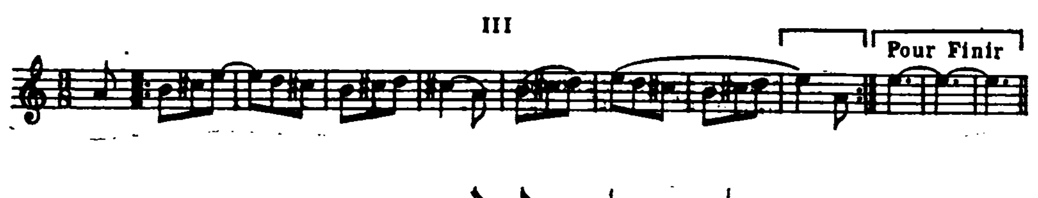
I

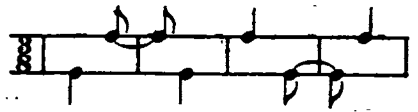


II



III





Danse du ventre dans le Sud.





Zendani dansé à Alger.



Autre zendani dansé à Constantine.

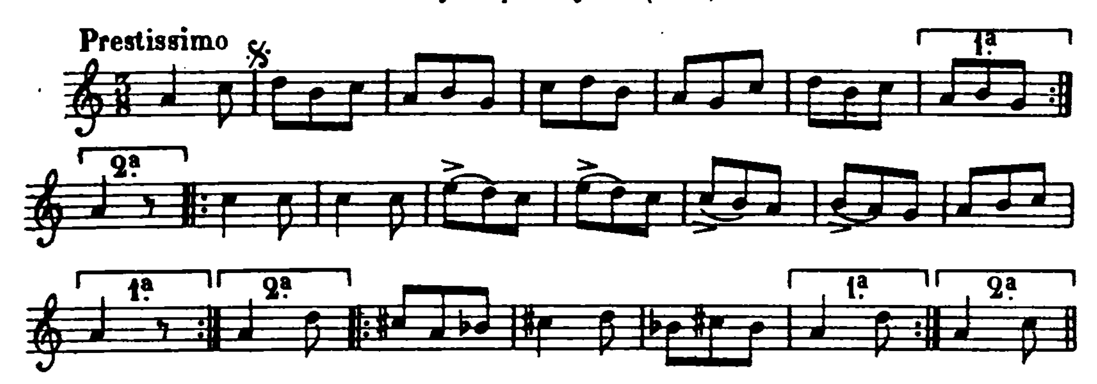


Rythmes d'accompagnement :



Même rythme pour les deux.

Danse jouée par la ghaïta (*Tunis*).



Rythme d'accompagnement



Les danses sérieuses s'exécutent aussi sur des airs empruntés aux *touchiat* des *noubet* andalouses : tel ce *Bane Cheraf* très connu dans tout le Maghreb, que nous publions dans sa contexture la plus simple et dans la version officielle des meilleurs musiciens d'Alger :



Voici encore deux airs de danse pris au répertoire des *zendani* et qui sont très usités dans le Maghreb :

Air de danse d'Alger.

(Sur l'air : *Ya lil! Ya lil!* « O nuit! O nuit! »)



Air de danse d'Alger.

(Sur l'air : *Fel namoussia :* « sur le lit ».)



Enfin, nous donnerons une suite de bribes d'airs qu'on entend partout dans l'Afrique du Nord sur la flûte ou la *ghaïta*, qui se soudent l'un à l'autre sans ordre et constituent le fonds principal des airs de danse des tribus et des Arabes de grande tente :

Airs de danse.



Dans les oasis sahariennes, au Touat, les indigènes, à propos de certaines circonstances ou pour honorer les chefs militaires, organisent la « danse des fusils ».

Après avoir présenté les étendards, ils forment des cercles compacts; chaque guerrier est muni de son fusil et, pendant que le cercle s'élargit ou se resserre, au son des instruments de percussion scandant des rythmes saccadés, tous les figurants exécutent les mêmes gestes, choquant leurs armes, les affrontant, les renversant, les faisant évoluer autour d'eux. Ce sont de véritables danses guerrières d'un très grand caractère et qui représentent admirablement l'instinct belliqueux de ces populations du Tidikelt, du Touat et du Gourara.

En dehors de ces danses on trouve dans ces régions des danseurs nègres qui égayent les fêtes publiques de leurs exercices tantôt uniquement obscènes, tantôt empreints d'une certaine grandeur. La musique de ces danses est uniquement rythmique, et l'orchestre représenté par des instruments de percussion assez semblables à ceux des régions plus septentrionales.

IX

MUSIQUE PROFANE. — FÊTES PRIVÉES

Nous avons déjà établi que la musique est un élément très important de la vie sociale chez les indigènes maghrebins. Ils l'associent à tous leurs actes

intérieurs ou extérieurs, à leurs prières, à leurs joies et à leurs tristesses; ils la mêlent aux moindres événements de leur existence et lui demandent de solenniser, par son éclat et sa puissance d'expansion de l'être intime, les moments où leur âme éprouve le besoin de s'extérioriser, pour entrer en contact avec les hommes et avec les choses.

Dans les familles tout est prétexte à une fête musicale.

Naissance. — L'enfant est baptisé le 7e jour après sa naissance par un lavage dans une grande bassine de cuivre, pendant que les dames présentes chantent des *zendani* et poussent des You! You! joyeux.

Le jour de la naissance, les *messemadt* [**52**] (voir chap. XII) étaient venues rendre visite à l'accouchée et offrir leurs services en vue de la fête musicale qui porte le nom de *sebad* (sept), parce qu'elle dure sept jours.

Si elles ne sont pas retenues, elles n'en reçoivent pas moins un écu chacune au titre de *ᶜada* [**53**] (coutume).

Si elles ont été engagées, au jour convenu elles arrivent dès le matin au domicile de l'accouchée et chantent le *Rana djinak* avec accompagnement de *kamendja,* de *tar* et de *derbouka.* Puis, jusqu'à la nuit, elles chantent des *zendani,* des *kadriat,* rarement une *qaçida.* Elles dansent ou font danser les assistantes sur des airs de *zendani,* sur *Bane Cheraff* et la *Touchiat* du mode *Ghribt hassine.* Pendant que les *messemadt* dansent, les invités plaquent des pièces de cinq francs sur le visage de celle qui danse; l'argent ainsi perçu est partagé entre les artistes dans la proportion suivante : 2 parts pour la *maâlma* (la directrice de la troupe, chef d'orchestre), 1 part 1/2 pour la *kiatria* (joueuse de *kouitra*) et 1 part pour chacune des autres *sbaiates* (exécutantes). Elles reçoivent en outre une rétribution convenue à l'avance.

Les *messemadt* se tiennent au premier étage de la maison, dans la partie réservée aux femmes.

D'autre part, un orchestre d'hommes, les *haladjiat* [**54**], se tient dans la cour et, alternant avec les *messemaât,* fait entendre les *noubet,* les *neklabat,* des airs de *h'aouzi* et de *aârbi,* suivant l'état social des hôtes et des invités.

Les artistes chanteurs se payent de 20 à 25 fr. par soirée, les instrumentistes de 10 à 15, le batteur de mesure de 5 à 6 francs.

Première coupe des cheveux. —A deux ans on coupe les cheveux à l'enfant pour la première fois. A cette occasion, dans les tribus, on égorge un mouton et on prépare un plantureux kouskous, et, si la récolte a été bonne ou si la famille est riche, on engage des musiciens. Pendant les chants et les danses, un vieillard coupe gravement les boucles de l'enfant, et une vieille femme les brûle et les jette au vent en invoquant les bénédictions du Ciel pendant que redoublent les You! You!

Prise du burnous. — Le burnous est le vêtement dans lequel doit vivre et rendre le dernier soupir tout sectateur de l'Islam; il signifie l'investiture de l'esprit par le dogme. Aussi le jour où l'enfant mâle reçoit le burnous est-il célébré par des chants et des danses.

Circoncision. — A l'âge de 7 ou de 9 ans l'enfant est circoncis : c'est l'occasion d'une grande fête de famille.

L'opération a lieu un jeudi ou un dimanche. Le matin, à neuf heures, arrivent les *zournadjia* (joueurs de *zourna* ou de *ghaïta*) aux sons du *Rana djinak.* Ils s'installent sur des matelas dans la cour et exécutent des *Nesserafat* de la *Nouba* du mode *Maia,* en attendant l'arrivée de tous les invités.

Vers onze heures on sert un plantureux repas avec dessert, café et friandises. Puis l'enfant est installé sur des coussins brodés d'or au milieu de la cour. Le perruquier lui coupe les cheveux et en fait de même à ses petits amis; son aide montre à l'enfant un miroir encadré de nacre pour qu'il se rende compte de la réussite de sa toilette. Le miroir circule dans l'assistance, qui le couvre de pièces d'or et d'argent : c'est le profit du perruquier. Pendant ce temps les musiciens n'ont pas cessé de jouer.

Vient le tour du *h'adjâm* [**55**] (opérateur). La section du prépuce est faite rapidement et le *h'adjam* crie : *Bouqdla* [**56**]. A ce mot, un homme qui se tenait dans la galerie avec un gros bocal de terre *boukala* à chaque main les jette violemment à terre. Ce stratagème a pour but de créer une diversion et de détourner l'attention de l'enfant de sa blessure.

Dans le même but les invités accourent et jettent sur le lit des pièces de monnaie que l'enfant s'empresse de ramasser. Cette pratique n'est usitée que dans les familles pauvres, l'argent ainsi offert servant à payer les frais de la fête.

Pendant cette partie de l'opération les musiciens jouent l'air suivant :

Ya aachakine nar el mouliba.



Rythme d'accompagnement



Puis ils se retirent aux sons du *Bekaou ʿala kheir*, pour prendre congé de leurs hôtes.

Les femmes viennent alors entourer l'enfant et le distraire.

A la tombée de la nuit arrivent les musiciens d'orchestre à cordes et chanteurs, qui exécutent leur répertoire ordinaire jusqu'au matin et terminent leur concert par une mélodie religieuse.

Au jour, les *messemdat* prennent la place des artistes hommes, s'annonçant par le *Rana djinak;* elles y restent pendant trois jours et trois nuits, faisant de la musique de 9 heures du matin à 11 heures, de 9 heures du soir à 10 heures, puis, après un souper, jusqu'à 3 heures du matin.

Dans l'intérieur des terres, pour circoncire un enfant on le fait asseoir les jambes écartées sur un de ses proches parents qui l'immobilise contre lui : on dispose un drap de lit qui part du cou et couvre tout le corps de l'opéré, et pendant que les femmes chantent et dansent, pendant que les invités jettent des pièces de menue monnaie sur le drap, le *h'adjam*, qui s'était blotti dessous, tranche rapidement le prépuce.

La lecture du Koran. — Dans les grandes familles, quand l'enfant a terminé la lecture de la moitié, puis de la totalité du Koran, on donne une fête avec repas, musique, psalmodie du Koran, poésies à la louange du prophète, danses et musique profane. Il en est de même quelquefois quand l'enfant est arrivé à l'âge où il doit pratiquer le jeûne.

Mariages. — Nous ne décrirons pas par le détail les cérémonies du mariage chez les indigènes. Elles sont nombreuses et occupent souvent des semaines entières. Il est cependant des particularités d'ordre musical qui ont leur place ici.

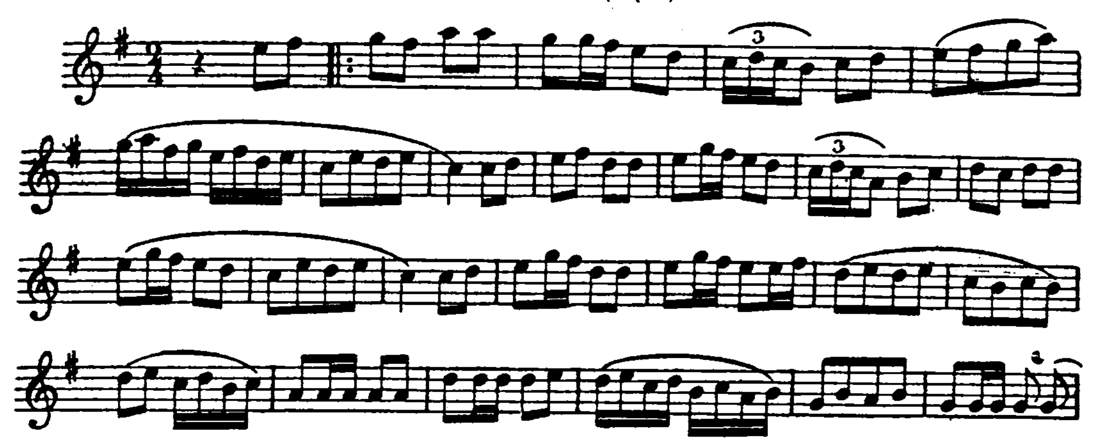
Dans l'intérieur des terres, chez les *fellahs* et les Arabes de tente, ce sont des musiciens et des danseuses de villes qui sont engagés pour la durée de la fête.

A la tombée de la nuit, l'orchestre commence à jouer des airs de la *nouba remel* ou de la *nouba remel maïa*, des *h'aouzi* et des *aarbi*. Vers 10 heures les danses commencent par le *Bane Cheraff* et continuent toute la nuit par des *zendani*. Pendant les danses les invités plaquent des pièces d'argent sur les diverses parties de la figure de la danseuse, et celle-ci les jette sur des tentures disposées à terre de chaque côté de l'orchestre. A chaque pièce, un *berrah'* [57] « crieur », remercie à haute voix l'auteur de l'offrande en faisant suivre son nom d'autant de fois la formule : *Kettar Khirek!* [58] (Que Dieu augmente tes bienfaits!) que l'offrande représente de fois la valeur de 5 francs. Cette offrande porte le nom de *baraka* et elle doit être équivalente à celle que le marié a donnée antérieurement pour le mariage de son invité d'aujourd'hui. Cette partie de la fête est accompagnée de force libations. Mais dans les familles où les prescriptions koraniques sont fidèlement observées, les boissons alcooliques sont proscrites et la cérémonie de la *taoussa* [59] se passe uniquement en danses, chantées ou non, et en offrandes de pièces d'argent[1]. Les danses exécutées en cette occasion sont celles que nous avons mentionnées plus haut.

Dans les villes et chez les riches chefs de maison les fêtes durent plusieurs jours. Chanteurs hommes et chanteuses femmes sont engagés, et chaque groupe de son côté chante et joue du matin au soir le répertoire familier à la région.

Une coutume que nous avons rencontrée dans tout le Maghreb, chez les musulmans et chez les Israélites, est celle du henné, dont on teint les mains des futurs époux, d'abord le jour des fiançailles, puis la veille du mariage. Au Maroc, avant la célébration, on met le grand henné aux mains jusqu'au coude et aux pieds jusqu'au mollet avec un henné spécial venu du Touat et pilé avec du jus de citron. Cette pratique, signe de joie et symbole de séduction, est toujours accompagnée d'un air spécial connu sous le nom de *Mouachet* [60], les « maquilleuses ». Cette mélodie est aussi chantée par les femmes pendant qu'elles procèdent à la parure et au maquillage de la mariée avant que le mari, qui n'a pas encore vu sa femme, ne franchisse le seuil de la chambre nuptiale. Les couplets sont innombrables. Les paroles décrivent au mari avec force détails pittoresques les charmes de celle qu'il vient d'épouser.

Air des Mouachet (Alger).



1. Les appellations turques ont survécu pour cette circonstance, et le *berah'* annonce qu'un tel fils d'un tel a donné tant de *boudjou* (1 fr. 25), tant de *soultania* (5 fr.), tant d'*errialat* (0 fr. 60), tant de *mah'boub* (3 fr.).

Rythme d'accompagnement :

N° 2. *Chanson du Henné à Laghouat.*

Andante

Rythme d'accompagnement :

Autre « Mouachet » très répandu.

En Kabylie le cortège qui conduit la mariée à son nouveau domicile est toujours précédé de musiciens jouant des airs de mariage en rythme de marche.



Enterrements. — Nous avons donné au chap. V (musique religieuse) quelques détails sur la part que prend la musique aux cérémonies funèbres.

Réunions musicales chez les Touaregs. — Il est curieux de retrouver chez les Touaregs le principe des cours d'amour du Moyen Age, mais, hâtons-nous de le dire, transposé sous une latitude où la conception de l'amour et de l'honneur de la femme n'est pas celle des troubadours. Ces réunions, *ahal* (pluriel *ihallen*), ont lieu après le coucher du soleil. Hommes et femmes, jeunes gens et jeunes filles se rejoignent autour des campements. Les femmes apportent leurs violons, *imz'aden*, et les hommes chantent en de petites pièces de vers qu'ils ont composées les mérites de leur Dulcinée, les exploits qu'ils ont accomplis, les razzias auxquelles ils ont pris part. Ce sont aussi des chansons satiriques et des chansons de guerre défiant les tribus ennemies et célébrant les exploits des valeureux Targui.

La femme noble ne chante pas; elle joue de l'*amz'ad*. Après la musique ce sont des jeux, des charades, et le tout se termine le plus souvent par des... apartés à l'ombre discrète des tentes, toute jalousie étant proscrite de l'*ahal* et la galanterie important plus que la vertu.

A l'occasion de leur mariage, les Touaregs donnent des fêtes brillantes avec fantasia à mehara, chants et musique de *amz'ad* accompagné de *tobôls*, le *tebeul* arabe.

X

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA MUSIQUE PROFANE

Moins défendue dans son intégrité que la musique religieuse, la musique profane des Maghrebins a suivi une évolution parallèle à leur histoire et à leur civilisation.

Issue des balbutiements des pasteurs et des chameliers de l'Arabie, elle s'est contentée tout d'abord des formes rudimentaires nées dans le cœur d'êtres simples, sans fard ni apparat, adéquates à la conscience et à la mentalité d'un peuple encore dans les limbes de l'esprit. A ces heures premières elle correspond à la prose rimée qui est le fond de la poésie arabe, et la mélopée sur une, deux ou trois notes voisines suffit au besoin de chanter de cette race habituée aux horizons rectilignes du désert et de la mer, aux routes prolongées à perte de vue, à la vie monotone et sans relief. Avec la religion de Mahomet, l'Arabe renonce au polythéisme et devient monothéiste, adoptant cette unité religieuse dont dérive la grande et forte simplicité de l'Islam, imprégnant, par conséquent, son art musical de cette psychologie caractéristique des races sémites, qui aime à ramener tout à des choses simples et justifie cette parole de Renan : « La conscience sémitique est claire, mais peu étendue; elle comprend merveilleusement l'unité, elle ne peut atteindre à la multiplicité. »

Tant qu'il reste confiné à sa patrie désertique, sa musique reste pareille à lui, rudimentaire et, on pourrait dire, presque horizontale.

Mais voici le peuple arabe parti à la conquête du monde. Au premier siècle de l'hégire il prend Jérusalem, la Syrie, la Mésopotamie, l'Egypte et la Nubie; il atteint la Perse et les Indes et, se tournant aussi vers l'Ouest, arrive dans le nord de l'Afrique et pénètre en Espagne.

Le deuxième siècle, avec la fondation de Bagdad, avec le règne des Abbassides, avec le khalifat ommeyade de Cordoue, marque un des points culminants de la splendeur arabe, de son luxe, de sa civilisation et de sa richesse. A ce moment le pasteur est devenu un citadin; l'homme rude des caravanes s'est trouvé en contact avec des civilisations depuis longtemps constituées et très avancées. S'il ne les a pas assimilées, il les a imitées; il leur a beaucoup emprunté, et de même que sa religion, sa science, sa philosophie, sont un mélange plus ou moins approprié de ce qu'il a trouvé sur les sols conquis par lui ou de ce que lui a apporté le monde séduit par le rayonnement de son faste et la puissance de ses armes, de même ses arts, et notamment sa musique, vont subir toutes ces influences et en révéler l'imprégnation profonde.

Le troisième siècle est marqué par le démembrement politique de ce vaste empire; mais des foyers de civilisation se constituent, plus nombreux, rivaux, pressés de briller, alimentés par l'ostentation particulière à la race. Ils fleuriront jusqu'à la prise de Bagdad par les Mongols (1258 de notre ère), jusqu'à la chute définitive de Grenade (1492), transformant sinon tout le peuple arabe, du moins son élite, et ajoutant au mysticisme ancestral tout le sensualisme des races riches et conquérantes, l'amour du luxe, du plaisir, de l'indolence et de la paresse.

De sorte que la musique profane, parce qu'elle est étroitement mêlée à la vie arabe, à toutes ses manifestations intérieures et extérieures, participe étroitement de cette transformation des mœurs. Avec la poésie et avec les autres arts musulmans, elle évolue. La simplicité primitive du nomade fruste tend à l'élégance raffinée des villes; elle cherche à se mettre à l'unisson de la pompe des fêtes publiques et privées, et elle emprunte aux peuples conquis ou aux peuples voisins ce qui correspond le mieux, selon elle, aux idées de richesse, au besoin de sensations voluptueuses, à sa passion du plaisir.

A ce moment capital de l'histoire de la musique arabe, il a dû se faire un départ entre deux genres : celui des citadins efféminés, en contact avec les artistes venus de tous les pays du monde; celui des ruraux et des soldats, des tribus restées loin des capitales et de leur luxe.

Le premier a bientôt perdu le sentiment et le caractère qui lui étaient propres : c'est la musique de l'Andalousie, fardée de tous les artifices venus de l'Orient, affublée de tous les oripeaux voyants, préoccupée d'éblouir et d'étonner, s'imposant le parti pris d'une ornementation excessive qui est pour elle le symbole de la richesse et de l'élégance.

Le second est resté plus conforme à ses origines et s'adapte étroitement à la vie à laquelle il est associé. Il ne connaît pas les fêtes de la ville et la somptuosité de ses demeures, de ses cérémonies et de ses palais. Il vit sous la tente, tente de soldat ou de pasteur, et il se contente de ces mélodies du passé, transmises d'âge en âge et si conformes à sa nature même. A sa mentalité vague, à sa philosophie résignée, à sa sensualité barbare convient une musique ramassée sur elle-même, facile à entendre et à retenir, naïve comme ses superstitions, sans élan comme son fatalisme, à système unitaire comme sa foi.

Aussi pendant que les musiciens de Bagdad, de Damas et de Séville recherchent les lois scientifiques de la musique, enferment leur art dans des modes compliqués et maniérés, l'adaptent aux données de l'acoustique, le chanteur de la montagne ignore ces

subtilités : il chante comme ses pères ont chanté, selon une intuition inconsciente. Sa vie psychique est faite de germes à peine sortis du néant; sa musique est faite de sons à peine sortis du chaos. Il passe ses jours dans l'immobilité, dans la contemplation; sa musique est à peine mobile. Il jouit de ses sensations sans en chercher les causes premières; il n'y a dans sa façon de croire et de penser, dans toute sa façon d'être, rien de subtil ni de personnel; il vit en collectivité; il se soumet aveuglément à la volonté divine; il reste en contact avec la nature, et sa musique fruste et naïve exprime l'âme des multitudes sans vie propre, des croyances résignées, des solitudes désertiques, de l'immensité du ciel sur la terre immobile.

Pour apprécier les caractères de la musique profane des Maghrebins cette distinction était essentielle.

Elle nous permet d'assigner à la musique des Arabes de l'intérieur des terres et des tribus d'origine berbère une étroite parenté, permanente et vivace, avec la musique des Arabes de l'Arabie et des premiers conquérants du pays. Sa forme foncière est la musique vocale, la *qaçîda* du *meddah* du Tell et des Ksours. Quand elle devient instrumentale, elle ne recourt pas aux instruments de civilisation, au *rebeb*, à la *kouitra* ni au *qanoun*. C'est la flûte, la flûte du berger, taillée dans un roseau, qui l'interprète. Et quelle flûte! un roseau ouvert de bout à bout et percé de quelques trous dont la place est déterminée par l'empirisme. Si elle va jusqu'à l'instrument à cordes, elle construit le *guinebri* avec une carapace de tortue ou une moitié de courge recouverte d'un morceau de peau de chèvre, et des deux cordes tendues sur cet appareil sommaire elle tire quelques sons pour soutenir le chant.

Plus tard encore, si elle adopte un autre instrument, la *ghaïta*, c'est parce que les sons aigus, perçants et pénétrants de cet instrument ont une allure guerrière propre à réveiller l'indolence aux heures du combat ou de la fantasia, à exciter le courage par leur appel strident, ou à rappeler les chevauchées d'autrefois à travers le monde. La flûte est l'instrument des bergers ; la *ghaïta* est l'instrument des soldats.

Par contre, la musique des citadins est fille de la civilisation raffinée que les siècles et les conquêtes accumulèrent autour des khalifes et de leurs capitales. Ses instruments sont ceux des palais et des jardins fleuris aux colonnades élégantes; ils ont des sons graves et doux, des formes distinguées et riches, et ils permettent d'exécuter les mélodies compliquées et savantes imaginées par les artistes venus de Perse, de Syrie et de Byzance. Ils résonnent sous les voûtes des palais, dans les gynécées et les harems, et la musique qu'ils exécutent est celle de ce monde d'oisifs, de ce milieu de luxe, de mélancolie et de sensualisme qui berce son orgueil dans la mollesse et ne voit pas la décadence imminente.

⁂

Donc, des origines à la chute de Grenade, la musique arabe a marqué, chez les citadins, une évolution où elle a perdu ses caractères d'austérité et de simplicité, conservés seulement dans les campagnes, pour atteindre en Espagne le maximum de sa floraison fantaisiste [1].

Cette évolution s'est produite dans la musique vocale comme dans la musique instrumentale. Dans celle-ci, grâce à l'emploi d'instruments à cordes multiples possédant une tessiture plus étendue et permettant la rapidité des traits et la multiplicité des ornements. Dans celle-là, altérant la pureté de la ligne mélodique, sacrifiant aux goûts efféminés apportés de l'Orient, mettant son mérite et ses efforts à traiter le chant comme l'arabesque décorative. Aux pensées ramassées sur elles-mêmes succèdent les pensées fleuries; la sincérité de l'expression est remplacée par l'afféterie mièvre. Il n'y a pas davantage d'effort cérébral, de travail d'analyse ou d'émotion extériorisée; la musique presque horizontale s'infléchit en des courbes élégantes; elle déroule ses périodes comme un conte de Schéhérazade, comme un bavardage frivole autour des vasques de marbre et dans l'ombre ambrée des chambres aux lambris finement découpés.

Les premières mélodies de la race sont énergiques, farouches, rebelles à toute règle préétablie, tendres à force d'être naïves, d'un sensualisme bien portant.

Celles de la période espagnole sont langoureuses, précieuses et musquées; elles obéissent à des lois fixes, et si elles prennent de l'élégance et du charme, c'est au détriment de la force. Elles valent moins par elles-mêmes que par le détail et par l'ornement, par la parure de leur enveloppe.

Les premières émanaient de l'âme arabe; les autres sont un produit complexe et artificiel d'un mélange de civilisations diverses fusionnant dans un milieu étranger, où elles n'ont jamais poussé des racines profondes et définitives.

Pendant quatre siècles l'Islam perd peu à peu du terrain en Espagne. La chute de Grenade marque son expulsion totale de la péninsule. Il se replie alors sur le Maghreb. Mais vingt-cinq ans après l'Algérie passe aux mains des Turcs, et ce n'est pas les nouveaux maîtres du pays qui seront aptes à rénover l'art musical arabe, à le dépouiller de ce qu'il avait revêtu d'artificiel, à le ramener à ses caractères originels.

Il restera donc dans les villes ce que l'avaient fait ces artistes du xve siècle avec tous leurs prédécesseurs du Moyen Age, art de faste et d'ostentation, très brillant, mais — et ceci a une importance capitale — art exclusif de toute innovation profonde, toujours le même depuis Mahomet, dans sa formation purement linéaire et à une seule dimension.

Les Turcs lui donneront comme une exagération de ses défauts. Par la communauté de nombreux caractères de la musique arabe et de la musique turque, par ce que la seconde doit à la première, la compénétration des deux arts est facile; elle est accentuée par la communauté des religions.

De sorte que la musique des citadins maghrebins nous apparaît comme ayant évolué de la simplicité mélodique à la complication voulue, de la forme instinctive à la forme codifiée, de la clarté naturelle à la prolixité nuageuse, suivant d'ailleurs, en un parallélisme rigoureux, l'évolution de la poésie, de la littérature et des arts somptuaires.

Mais cette évolution ne franchit pas certaines limites : toutes les influences des autres peuples musulmans, elle les accepte et les subit; par contre, celles qui lui viendraient des peuples chrétiens, elle les repousse systématiquement. C'est ainsi que, vocale

1. En Espagne la musique arabe a imprégné tellement l'autochtone, elle y a laissé des racines si profondes, que presque tous ses caractères ont survécu et y constituent le fond de la musique populaire.

ou instrumentale, contemporaine d'Haroun le Victorieux, de l'Alcazar de Séville, de l'Alhambra de Grenade, de la mosquée de Sidi Abderrahman d'Alger, ou de la prise d'Alger par la France, elle est toujours à une seule dimension, ne pratiquant que l'unisson et l'octave, fermée avec une intransigeance farouche à l'harmonie et à tous les progrès qui sous ses yeux transformaient l'art musical, lui infusaient une sève nouvelle et le conduisaient à ses formes modernes.

Nous reviendrons plus loin sur ce point important d'histoire musicale, mais il importait de le noter d'ores et déjà comme un des caractères de la musique arabe, commun à la musique profane et à la musique religieuse, toujours vivace et irréductible dans le Maghreb.

Chez les Berbères la musique n'a presque pas évolué. Elle est demeurée semblable à celle des Arabes pasteurs qu'aucun contact avec la civilisation n'a transformés. Longtemps les pays berbères furent impénétrables aux envahisseurs; seuls avant nous les Romains païens et chrétiens purent avoir accès dans les tribus montagnardes défendues par l'orographie de leur pays, et seule l'influence romaine pourrait aujourd'hui apparaître dans leur musique.

On remarquera, en effet, par les divers textes musicaux que nous donnons au cours de cette étude, que certains caractères de la musique arabe ne sont pas encore passés dans la musique kabyle : tels la profusion d'ornements, le chromatisme et l'amollissement de la ligne mélodique. A ces montagnards qui vivent dans un climat très rude, qui disputent à la nature un peu de terre nourricière, à ces guerriers fils des Almohades et des Almoravides qui dressèrent un puritanisme farouche contre les décadences et l'effémination des musulmans, il ne faut pas une musique de douceur et de morbidesse. Leurs accents sont rudes, et même quand ils chantent des chansons obscènes où s'étalent les vices les plus grossiers[1], leur musique garde une allure virile et altière.

Leur chant a une ligne mélodique bien accusée, et si leur musique n'est pas systématisée en des modes définis comme la musique maure, elle s'apparente assez exactement aux modes romains et se révèle imprégnée du sens musical de cette époque.

Autre fait caractéristique : les Berbères ne se servent pas, ou presque pas, d'instruments à cordes; leur orchestre se compose d'une ou deux *ghaïta* et des instruments de percussion, et parmi ces derniers n'a pas encore paru le *tar* de la musique maure. Ils en sont restés au *bendair* et au *tebeul*.

La musique chez les Berbères a des manifestations locales plus nombreuses qu'en territoire arabe. Ainsi beaucoup de villages ont une marche particulière, et à quelques lieues de distance ces airs purement locaux diffèrent profondément, tandis que chez les Arabes et chez les Maures le répertoire est plus général.

Il en est de même des chansons populaires, dont beaucoup ont un caractère local accentué.

Les deux faits ci-dessus s'expliquent par l'état social des Berbères, surtout des Kabyles, vivant à demeure dans les villages, d'une vie collective parfaitement constituée, organisée et réglée par des *kanouns* assez voisins du droit romain et où Renan trouvait « l'idéal de la démocratie[2] ».

1. Beaucoup de chansons dont nous avons publié le texte musical se chantent sur des paroles que nous ne pouvions pas reproduire.

2. Renan, *Revue des Deux Mondes*, 1873.

* * *

Berbère, maure ou arabe, la musique profane du Maghreb a un caractère essentiel et typique : elle est rythmique et elle est toujours accompagnée par les instruments de percussion. Qu'il s'agisse d'une danse légère, d'une grave mélodie andalouse, d'un air de *ghaïta* ou d'un simple *zendani* populaire, elle est superposée à des battements rythmiques variables à l'infini, suivant la nature du morceau exécuté, mais indispensables à son exécution, au point que le Maghrebin ne conçoit pas l'existence de la musique sans cet appui sur une division régulière de la durée.

Aux chants religieux, même si la mélodie a été empruntée à la musique profane, le Maghrebin laisse une allure plus libre, celle de la psalmodie, celle de la récitation de proses comme les sourates du Koran; à ce dessin mélodique peu distinct de la déclamation il n'assigne pas un cadre régulier; la mesure, dans le sens de la musicographie moderne, est déterminée par la puissance seule des poumons et par la respiration du chanteur. On aura remarqué d'ailleurs que l'instrument ne participe pas à la musique religieuse pure : elle est toute vocale, et pour cela, aussi pour son caractère d'acte pieux, d'hommage à la divinité, elle ne veut pas être condamnée à une prison métrique, à des battements qui nuiraient à l'essor de la prière calme et ample. Qu'il soit syllabique ou fleuri, c'est le texte littéraire qui l'emporte sur le texte musical.

Au contraire, dans la musique profane il semble que le texte musical est le seul important; la parole est sacrifiée; elle est même esclave de la musique, puisque nous avons rencontré des mots coupés en deux par une césure mélodique et aussi par une respiration devenue nécessaire après un mélisme de trop longue durée.

Mais cette tendance peut créer le désordre. Pour le chanteur qui chante avec l'accompagnement d'instruments à cordes, pour la danseuse qui cherche à coordonner sa mimique et ses mouvements sur le rythme de la mélodie, pour donner à l'auditeur le plaisir particulier qui naît de la sensation de la régularité, il faut non plus de simples accents rythmiques, non plus des césures prosodiques, mais une fragmentation sous-jacente à la mélodie des éléments de cette mélodie même, fragmentation qui les mesure en les superposant à une forme rythmique indéfiniment répétée.

Ce besoin de l'accompagnement rythmique est d'autant plus impérieux dans la musique arabe que la mélodie y est toujours à une seule dimension et ne reçoit jamais d'accompagnement harmonique. C'est pour le satisfaire qu'interviennent les instruments de percussion créant seuls une unité de durée appréciable, donnant une forme plus matérielle et plus définie à cette chose aérienne et flottante qui est devenue la mélodie.

Nous noterons encore un caractère essentiel de la musique profane : c'est la variété du mouvement dans une même pièce. Elle dérive du caractère précédent.

Enfin la musique profane seule applique l'union des voix et des instruments, et cette union a eu pour résultat le transport dans la musique instrumentale de toutes les faiblesses de goût, de toute la mièvrerie et la préciosité du chant : les inflexions, les che-

vrotements, les *glissando* de la voix, tout cet appareil mélismatique qui rend souvent si obscure la pensée musicale première, sont passés dans les instruments; il n'est pas jusqu'à la sévère *ghaïta* et la petite flûte du berger ou du gamin des rues qui, maintenant, ne cherchent à imiter ce fâcheux travers devenu, aux yeux des Maures, le premier mérite de leur musique.

XI

LES CENTRES DE CULTURE MUSICALE

De ce que la musique arabe n'a pas de notation spéciale et ne possède pas de monuments écrits, on a souvent conclu qu'elle se résumait à quelques mélodies d'allure semblable répétées indéfiniment.

A peine si les auteurs qui ont écrit sur ce sujet ont soupçonné l'existence d'un répertoire copieux, très riche et très varié. S'ils en ont eu connaissance, les uns en ont parlé comme d'une chose insignifiante, les autres ont écouté des musiciens sans notoriété et ont noté des mélodies dont l'authenticité est plus que douteuse. Il en est aussi qui, n'ayant pas compris cet archaïsme formel qui survit dans la musique arabe et la régit tout entière, n'ont pas pu s'affranchir de leur éducation musicale européenne et ont *traduit* au lieu d'*enregistrer*.

Pour le Maghreb la bibliographie est d'une pauvreté déplorable.

Salvador Daniel a publié en 1862-63, dans la *Revue africaine* (livraisons 31-39), son étude sur la *Musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, et bien qu'il se dise, dans l'avant-propos, possesseur de 400 chansons recueillies en Espagne, Maroc, Algérie, Tunisie, il n'a donné le texte musical que de quatre chansons mauresques d'Alger, deux chansons mauresques de Tunis, trois chansons kabyles[1]. Plus tard le même auteur ajouta à un tirage à part de son étude[2] une notice sur la *Musique kabyle* et y adjoignit quinze mélodies qu'aucune note n'explique ni ne commente.

Non seulement Salvador Daniel s'était totalement mépris sur son rôle de transcripteur et avait cru bon d'affubler les mélodies publiées « d'un accompagnement de piano qui reproduit le rythme des tambours », ce qui est totalement irréalisé, mais on se demande comment il a pu, après avoir vécu dans le pays, ignorer les bases premières de la musique d'Alger et donner, notamment sur les modes, des indications à ce point erronées.

La plupart des musiciens contemporains de Salvador Daniel vivent encore à Alger; ils ont en tout cas reçu les leçons des vieux chanteurs et instrumentistes qui professaient à cette époque, et quand nous leur faisons connaître comment l'auteur de la *Musique arabe* a classé les gammes types de leur musique, ils nous demandent ingénument si cet auteur n'était pas fou.

Il en est de même d'A. Christianowitsch, qui, à la même époque, publiait à Cologne son *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*[3]. Ce recueil fait mention du nom de chanteurs qui exerçaient encore à Alger au moment où l'auteur y poursuivait son enquête : ces chanteurs sont connus, nous avons entendu leurs successeurs immédiats, leurs élèves préférés, et nous avons mille raisons pour accepter comme digne de foi le témoignage de ces derniers. Or, là encore il est à présumer que le désir d'harmoniser la musique arabe a été plus fort que le souci de scrupuleuse exactitude seul capable de donner de l'autorité aux textes publiés; car il est impossible de rattacher la plupart des fragments notés à la *nouba* dont ils portent le nom, l'auteur ayant négligé d'établir exactement au préalable l'échelle modale de la mélodie. De plus, la tonalité change pour les morceaux d'une même nouba : ce qui est contraire aux lois constitutives de la musique de Grenade.

Quand nous aurons ajouté à ces deux publications quelques morceaux séparés édités par différents auteurs et qui sont des traductions non moins infidèles de mélodies populaires, l'énumération des sources gravées où pouvait se documenter le musicologue sera complète.

On ne s'étonnera donc pas de constater chez ces auteurs l'absence de notions précises et assez nombreuses qui auraient permis de connaître de plus près la musique maghrebine et d'en étudier les pièces les plus intéressantes.

Il était cependant facile d'aller aux sources, alors qu'elles étaient nombreuses et abondantes, disséminées dans tout le pays avant que la civilisation européenne les ait taries ou tout au moins fortement diminuées. Personne ne l'a tenté.

En effet, alors que les autres manifestations de l'art musulman, la langue et la poésie des Arabes anciens et modernes, provoquaient des études très nombreuses, fortement documentées, la musique arabe ne bénéficiait pas d'une faveur semblable, et si quelques auteurs ont disserté sur elle, sur son passé, la plupart n'ont pas songé à recueillir tout d'abord les vestiges de ce passé pour y rechercher les caractéristiques de l'art d'une race qui a laissé dans la civilisation du monde un sillage toujours lumineux.

Or ces vestiges sont encore nombreux. Grâce à la permanence de la tradition, grâce à ce phénomène curieux de repliement sur elle-même qui a condamné la musique arabe, au moment de son apogée, à une cristallisation décisive, nous pouvons encore retrouver dans les différentes parties du Maghreb un fonds assez considérable de mélodies se rattachant au passé étroitement et nous permettant de dresser un inventaire plein d'enseignements.

A l'heure où la musique, suivant l'essor des autres arts musulmans, parvint à la période qui marque le sommet de son développement, le Maghreb participait largement de la civilisation semée tout le long de la marche triomphale des Arabes. Aux XII[e] et XIII[e] siècles, sous les Almohades, Fez connut et concentra toute la splendeur de la richesse, du luxe, de l'abondance, et fut consacrée la ville la plus florissante du Maghreb. Elle était capitale politique, mais aussi ville de savants et d'artistes; elle avait institué des fêtes de poésie annuelles, et dans cette population maure, grisée par les côtés brillants et futiles d'une vie de plaisirs, dans ce peuple sensuel qui semble toujours prendre le recul nécessaire pour mieux jouir de l'heure présente, la musique occupa une grande place.

Tlemcen fut, elle aussi, une grande capitale successivement occupée par les Idrisites, les Fatimites, les Almoravides, les Almohades et les Mérinides. Objet de convoitise pour les diverses dynasties qui occupaient le pouvoir, elle triompha des événements et, au XV[e] siècle, sous les Abdel Ouadites, atteint une splendeur dont témoignent les écrits des historiens,

1. Chez Richault, Paris.
2. 1879, chez A. Jourdan, Alger.
3. Cologne, Librairie de M. Dumont-Schauberg, 1863.

et mieux encore les monuments qui ont survécu à la domination turque. Après la chute des divers royaumes d'Espagne, Tlemcen servit de refuge à la civilisation andalouse et devint un centre d'études et de productions artistiques.

Alger est de date plus récente comme ville maure, et ce n'est guère qu'au XVIe siècle que l'ancienne place berbère prit de l'importance, quand les Turcs en firent leur capitale. Mais dès ce moment les autres villes du Maghreb furent éclipsées par elle, et elle est aujourd'hui la capitale politique et intellectuelle de l'Afrique du Nord.

Vers l'Est, Bougie était au XIe siècle une grande cité berbère capitale d'un royaume important; Constantine était un foyer de sciences jusqu'au moment où elle tomba au pouvoir des Turcs, au milieu du XVIe siècle.

Enfin Tunis, voisine de la grande Carthage, fut successivement romaine, vandale, grecque, normande et chrétienne, arabe au XIIe siècle, et puis turque.

Dans ces diverses capitales célèbres par leurs mosquées, leurs écoles, le faste de leurs souverains, se formèrent des centres de culture musicale. Il fallait des musiciens pour les fêtes somptuaires des deys et des pachas, pour cette aristocratie riche et oisive, pour ces corsaires revenant d'expéditions pénibles et audacieuses; il fallait de la musique pour les harems; il en fallait aussi pour célébrer dans les familles les événements heureux et les fêtes religieuses et pour chanter l'amour qui était l'occupation principale de cette race. Et ces musiciens formés aux écoles de Séville, familiers avec l'art des Grenadins, des Tolédans et des Cordouans et leurs successeurs qui s'appliquaient à les imiter, répandirent dans le Maghreb la musique hispano-mauresque et la firent rayonner autour des villes.

Dans les campagnes, loin de ces foyers, loin du luxe et des fêtes, la musique resta ou purement berbère ou purement arabe, comme on peut le constater encore.

Aujourd'hui les capitales jouent le même rôle, parce que les musiciens y trouvent plus facilement à vivre de leur profession. Elles semblent même s'être attribué des tâches différentes dans la musique, si nous en croyons le dicton suivant :

Tounès telda'd, Tunis invente;
Ouahran tebna'd, Oran le met dans le çenaâ;
Ou El Djezaïr tetba'd, Et Alger y met le cachet.

« Tunis invente. » En raison de sa position géographique et de son histoire, Tunis est plus près des sources premières, Arabie et Egypte, des arts orientaux turcs et syriens qui ont influencé la musique maghrebine. Il a la composition facile; la culture générale de l'élite musulmane y est plus élevée, et le pays est resté plus longtemps que l'Occident en dehors de la civilisation européenne.

« Oran le met dans le çenaâ, » c'est-à-dire dans le métier, dans la forme classique. Par Oran il faut entendre ici l'Oranie, Tlemcen comprise, qui est plus près de l'Espagne et du Maroc et où les traditions andalouses sont plus vivaces et ont semé des racines plus profondes. L'émigration des Maures et des Juifs d'Espagne a eu pour résultat d'installer beaucoup de familles dans cette partie occidentale du Maghreb, et la musique arabe y est restée en très grand honneur. La *çenad* y est pratiquée couramment jusqu'à Fez; les instruments à corde y sont restés tous de pratique générale, et le répertoire de Grenade y est encore copieux.

« Alger y met le cachet. » C'est le couronnement artistique. Les musiciens d'Alger ont, en effet, la réputation de surpasser tous leurs collègues maghrebins par la souplesse de leur voix, l'habileté de leur doigter et le caractère sérieux de leur exécution. On les fait venir de très loin; on les paye relativement cher, et c'est le luxe suprême, dans une fête de famille, que de convier les meilleures troupes d'Alger à se faire entendre pendant toute la durée des réjouissances.

Nous allons voir maintenant que ces musiciens ont un répertoire assez considérable et d'une grande diversité.

XII

LE RÉPERTOIRE DES MUSICIENS D'ALGER

Nous trouvons à Alger, parmi les musiciens indigènes, le répertoire sinon le plus complet, tout au moins le plus méthodiquement classé en catégories définies et parfaitement reconnaissables.

La musique connue et pratiquée s'y répartit de la manière suivante, par ordre de valeur auprès des professionnels :

1° Les *noubet ghernata* [62].
2° Les *noubet* des *neklabat* [63] et les *mestakhbarat* [64].
3° La musique *'arbi* [65].
4° La musique *haouzi* [66].
5° Les *qaçaïd* [67] ou *medih* [68].
6° Les *qadriat çena'á* [69].
7° Les *kadriat zendani* [70] et les *zendani* [71].

Tout en haut de l'échelle, considérés comme le *summum* de l'art, comme la musique *çena'á* [72] ou *musique classique*, les *noubet*, qui se réclament encore de Grenade, la musique d'Andalousie.

Tout en bas, le *zendani*, le petit couplet populaire qui souvent est éphémère et dure quelques jours à peine pour faire place à un nouveau favori, qui parfois cependant entre dans la tradition et peut dès lors être assuré d'une durée relative.

Entre ces deux extrêmes, une infinité de mélodies encloses dans des catégories déterminées par leur origine ou par la valeur musicale que leur attribuent chanteurs et auditeurs.

C'est la première fois, pensons-nous, que ces diverses parties de la musique maghrebine sont présentées au public. Aussi allons-nous les examiner successivement avec quelques détails.

1. — Les noubet ghernata.

Cette musique est véritablement l'objet d'une grande vénération, tant chez les virtuoses indigènes que dans le public. Un musicien qui ne sait pas « travailler la çenaâ » ne mérite aucune considération. Par contre, on ne saurait donner une idée de l'attention, on pourrait dire du recueillement avec lequel, surtout dans les fêtes de l'aristocratie indigène, sont écoutées les mélodies des *noubet*. Aussi les artistes qui les savent sont-ils très recherchés et appelés quelquefois à quatre ou cinq cents kilomètres de leur résidence pour donner aux réjouissances des familles, à l'occasion d'une circoncision ou d'un mariage, le cachet d'élégance ou de somptuosité qui évoque toujours parmi nos Maghrebins le souvenir des siècles heureux de l'Andalousie.

Musicalement, les *noubet ghernata* représentent ce qui nous reste d'œuvres composées suivant des règles formelles, pareilles pour chaque nouba, régis-

sant la succession des mélodies, leur caractère, leur tonalité et même leurs paroles.

Ce sont des « suites » avec alternance de parties vocales et instrumentales.

Chacune d'elles appartient à un mode, et toutes les mélodies qu'elle comporte ont ce point commun qu'elles sont construites uniquement sur ce mode, et elles se différencient entre elles en ce que leur mouvement et leur mesure changent.

De même que nos symphonies classiques ont une architectonique bien ordonnée, de même que nos sonates classiques se composent généralement du même nombre de parties se succédant dans un ordre convenu, de même les *noubet* présentent une succession toujours respectée de parties vocales ou instrumentales.

Voici la composition classique d'une *nouba ghernata*.

a. Un prélude vocal, le *daïra* [73].

b. Un prélude instrumental, le *mestekhber eççenaà* [74].

c. Une ouverture instrumentale, la *touchia* [75].

d. Une série de *meçdarat* [76] en nombre variable suivant la *nouba* et précédée de son *Kersi* [77] petite ritournelle instrumentale.

e. Une série de *betaïh'i* [78] ou *metaïhi* [79] en nombre variable et précédée de son *Kersi*.

f. Une série de *derdj* [80] en nombre variable et précédée de son *Kersi*.

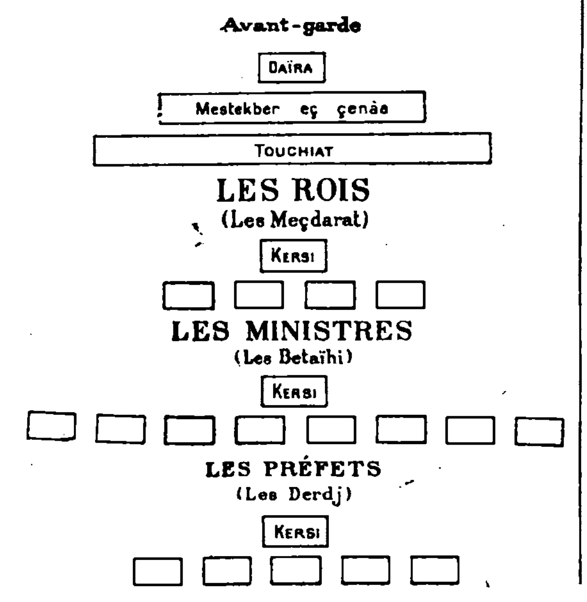
g. Une pièce instrumentale portant le titre de *touchiat el ançerafat* [81].

h. La série des *ançerafat*, en nombre variable et précédée de son *Kersi*.

i. Un unique *mekhlaç* [82] qui sert de final sur un mouvement très accentué aboutissant, après quelques mesures de rallentando, à un point d'orgue de conclusion.

Les musiciens d'Alger ont une façon pittoresque d'expliquer la construction d'une nouba. Nous l'avons traduite par le tableau suivant :

GOUVERNEMENT D'UNE NOUBA



Les Bataillons de Soldats

Touchiat des Ançerafat

(Les Ançerafat)

Kersi

L'Arrière - Garde

Le Meklaç

Dans son symbolisme simple, ce tableau indique la composition moyenne d'une nouba avec le nombre relatif de ses diverses parties, l'ordre de préséance et le qualificatif correspondant à la valeur attribuée à chacune de ses parties.

On voit qu'il y a dans la nouba classique un parti pris de composition et d'arrangement, et pour ce motif nous pouvons, d'accord avec les musiciens indigènes, attribuer à ces suites, qu'ils appellent volontiers *leurs opéras*, une réelle valeur de document d'histoire et de technique musicales.

La tradition veut que les musiciens de Grenade et de Séville aient connu 24 *noubet*. Ce chiffre coïncide avec le chiffre de 24 modes dont se prévalait la musique arabe de la même époque, et ces deux notions se corroborent l'une l'autre.

Malheureusement, si les défaillances de la tradition auditive, seul moyen de survivance de la musique arabe, ont amené la confusion entre des modes très voisins de constitution, et par suite ont détruit la notion de certains d'entre eux, il en a été de même pour beaucoup de *noubet*. Très peu nous sont parvenues complètes : ainsi les *noubet medjenba* [83], *remel* [84], *ghrib* [85], *mezmoun* [86], *hassine* [87] n'ont plus de *mestekhber;* les *noubet reçd* [88] et *medjenba* n'ont plus de *touchiat;* ou encore la *nouba djorca* [89] a perdu toutes ses parties et n'a plus conservé que ses *ançerafat*[1]; par contre, la *nouba ghrib* est la seule qui possède encore la pièce dite *touchiat des ançerafat*.

Nous pouvons cependant, par les fragments que nous avons entendus et recueillis, déterminer assez exactement le caractère de chacune des pièces qui composaient l'antique *nouba*.

a. — Le daïra.

Le souvenir des plus vieux musiciens maghrebins n'a connaissance que de deux *daïra*, celui de la *nouba ghrib* et celui de la *nouba dil*.

La daïra est un court prélude vocal exécuté tout à fait en tête de la *nouba* sans accompagnement des instruments de percussion. Il consiste dans une vocalisation des mots : *ya lalan len lalan!* [90] dont le sens nous échappe et où les Maghrebins d'Alger voient une allusion à un ruisseau d'Andalousie sur les bords duquel poètes et musiciens aimaient à se réunir.

1. Le doyen des musiciens d'Alger, Ben Farachou, un octogénaire qui a reçu les leçons du fameux Mennemesch, élève de Hadj Braham (mort avant 1830), qui représente donc la tradition du XVIIe siècle, n'a jamais entendu parler d'autres pièces de la *nouba djorca* que des *ançerafat*.

Daïra de la nouba ghrib.



b. — Le mestekber de çenaᶜa.

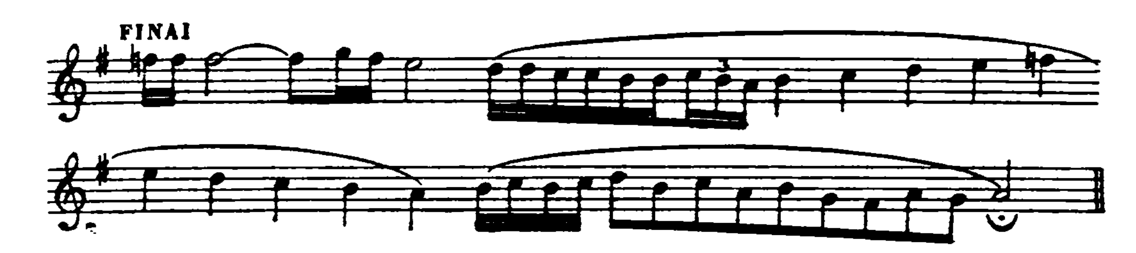
La musique maghrebine tient en grand honneur les pièces connues sous le nom de *mestekhbarat.* Mais elle distingue les *mestekhbarat de çenaᶜà,* ceux qui font partie de la musique classique des *noubet* des *mestekhbarat de neqlabat,* qui sont des préludes aux chansons et romances de la deuxième catégorie du répertoire énuméré précédemment.

Dans les premiers, la mélodie a une ligne formelle et intangible; elle est jouée à l'unisson et « les notes sont comptées », sans qu'il soit permis d'ajouter ou de retrancher, d'allonger ou de raccourcir une valeur. Ils ne comportent pas de paroles, et les instruments, qui, si l'orchestre est respectueux des traditions, ne sont que des *kouïtra* et des *rebeb,* se suivent point par point.

Au contraire, les seconds sont des préludes vocaux, et, comme ils ne sont pas soumis à une mesure formelle, l'artiste peut faire montre de sa virtuosité, de la souplesse de son gosier et de son habileté à broder. Nous en reparlerons plus loin.

Voici le motif principal et la conclusion du *mestekhber de çenaᶜà* de la *nouba* du mode *remel maïa :*





c. — La touchiat.

Après que les chanteurs ont essayé leurs moyens dans le *daïra* et que l'orchestre a exécuté le *mestekhber*, vient le tour de la *touchiat*.

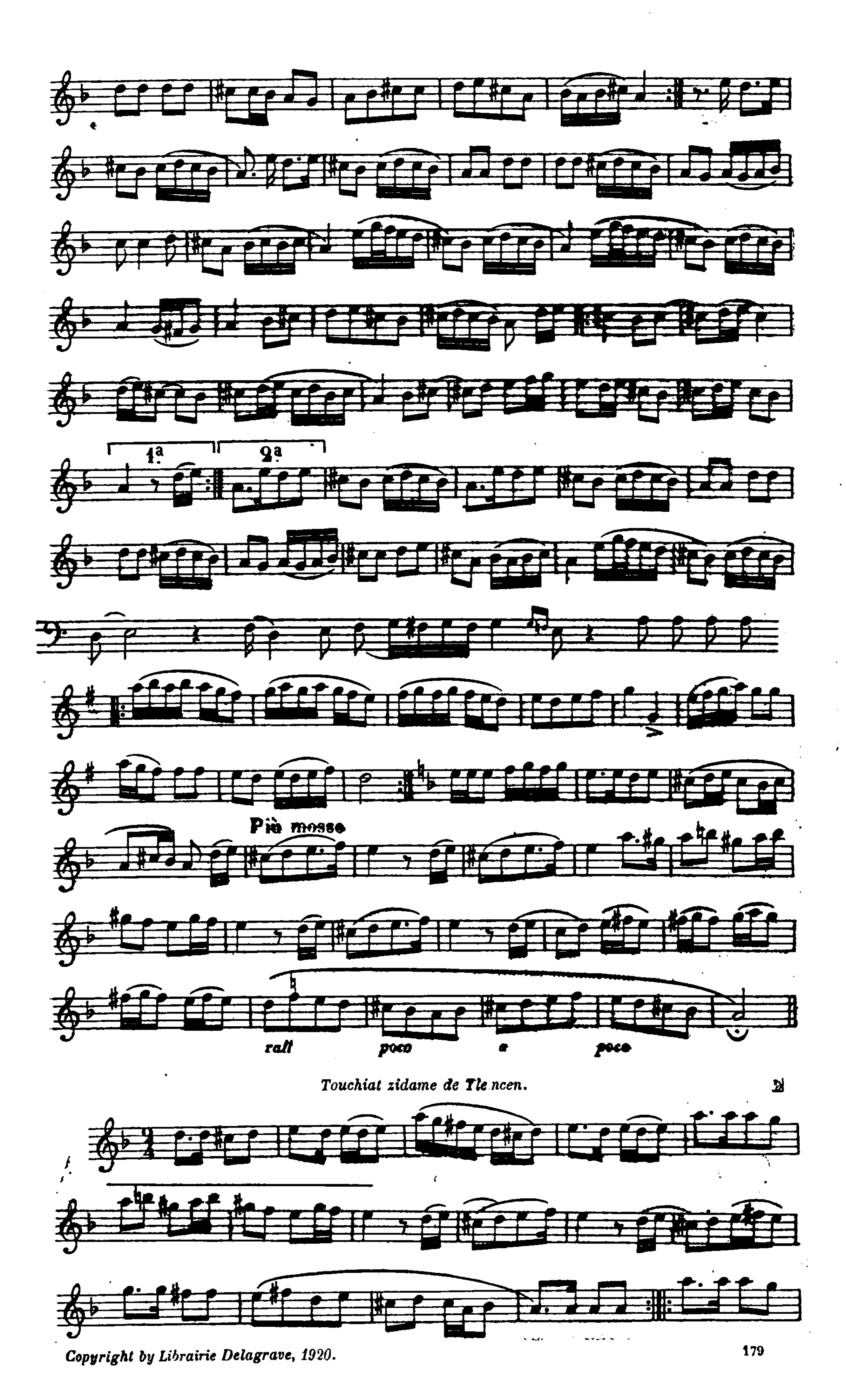
C'est une sorte d'ouverture instrumentale construite avec des motifs empruntés le plus souvent aux autres pièces de la *nouba* et qui se déroulent et s'enchevêtrent dans un mouvement uniforme (généralement ♩= 90 à 120) jusqu'au final, où le mouvement plus rapide conduit à une phrase très ralentie représentant dans presque toutes les *noubet* la gamme du mode et aboutissant par un diminuendo à un point d'orgue de conclusion.

Toutes les *touchiat* ne se sont pas conservées, et les *noubet* qui n'ont plus cette pièce empruntent celle de la *nouba* voisine. Ainsi pour la *nouba reçd* on joue la touchiat de *mezmoum;* pour la *nouba medjenba* on joue la *touchiat* du *ghribt hassine;* de même il n'y a plus de *touchiat* dans la *nouba dil*.

A Tlemcen les musiciens indigènes jouent des *touchiat* inconnues à Alger, par exemple une *touchiat dil,* une *touchiat reçddil,* et leurs *touchiat* diffèrent de celles d'Alger en ce qu'elles sont précédées d'un prélude et qu'elles se terminent dans le *tempo* marquant seulement un point d'orgue sur la note finale.

Afin de bien établir aux yeux des lecteurs la nature des *touchiat* et pour marquer ce que sont devenues, dans des centres musicaux relativement voisins, les pièces les plus connues et les plus estimées, nous donnons les deux versions de la *touchiat zidane*, celle d'Alger et celle de Tlemcen.

Touchiat zidane d'Alger.



Touchiat zidame de Tlencen.

CODA

Nous avons dit plus haut que les finales des *touchiat* amènent sur un mouvement ralenti une sorte de rappel du mode. Il importe de noter ces finales.

Finale de la *touchiat zidane :*



Finale de la *touchiat remel :*



Finale de la *touchiat ghribt hassine :*



Finale de la *touchiat maïa :*



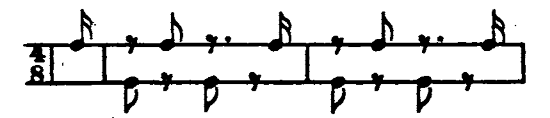
Finale de la *touchiat sika :*



Finale de la *touchiat remel maïa :*

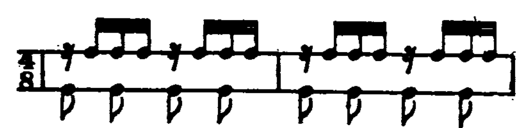


Les instruments de percussion donnent des accompagnements différents aux *touchiats*. Le rythme prédominant est le suivant :

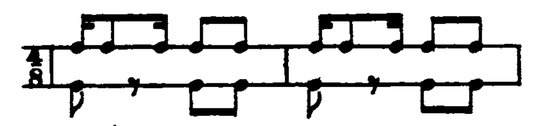


Mais nous trouvons aussi les rythmes d'accompagnement ci-dessous :

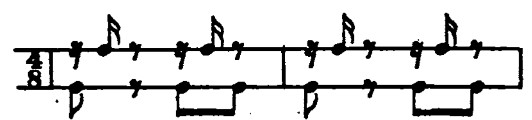
Touchiat ghribt hassine :



Touchiat maia :



Touchiat remel maiä :



La *touchiat* est jouée par tous les instruments de l'orchestre à l'unisson, cela va sans dire, mais chacun d'eux joue la mélodie simplement ou avec des broderies, suivant qu'il se prête ou non, par sa tablature ou par son accord, à l'exécution de traits rapides.

Voici comment s'écrirait la partition de quelques fragments de la *touchiat ghribt hassine :*

Touchiat ghrabt Hassine.



Dans la partie du final qui se joue en ralenti et dans la finale tous les instruments jouent à l'unisson et sans ornements.

d. — Le meçder.

C'est à bon droit que les indigènes maghrebins considèrent le *meçder* comme le roi de la mélodie, comme la partie la plus noble et la plus émouvante de la *nouba*.

Après une petite ritournelle sur un mouvement un peu rapide (♩= 144) commence un adagio grave, une cantilène lente et solennelle où apparaissent, mieux que dans tout autre document, le sens musical des musiciens arabes, leur goût pour les longues périodes et pour un ordonnancement artistique des oppositions.

Au sautillement des notes du *kersi* succède une mélodie sévère; les instruments s'effacent devant le chanteur, marquant seulement les notes principales, les *thesis* et les *arsis* de la mesure, soulignant un passage par un unisson et revenant tout de suite à leur rôle secondaire de soutiens de la tonalité. Après chaque couplet les instruments reprennent la même mélodie sur un mouvement deux fois plus rapide, la traitant avec des traits légers et gracieux qui tranchent vivement avec la mélancolie langoureuse du couplet.

Un *meçder* se compose de plusieurs *bit* [91] ou maisons. Chaque *bit* comporte généralement trois *gheçen* [92] ou couplets, soit trois vers à rime pa-

reille ; les deux premiers *gheçen* sont suivis de l'interlude instrumental ; le dernier *gheçen* est continué par un *metlaà* [93] de deux vers qui termine le *bit*.

Nous croyons devoir publier un *meçder* de la *nouba* *remel maïa* que nous considérons comme un des types les plus parfaits de ce genre de musique ; il est d'ailleurs un de ceux qui jouissent de la faveur la plus marquée à Alger :





Le nombre des *meçdarat* appartenant à chaque nouba est variable.

Le rythme d'accompagnement des *meçdarat* est toujours simple à un temps fort et un temps faible alternant, et ce rythme se continue quand le mouvement passe de l'adagio à l'allegro et inversement.

e. — Le betaïh'i ou metaïhi.

Les *meçedarat* sont suivis d'un *kersi*, nouvelle ritournelle instrumentale qui annonce la transition et prépare une nouvelle série de mélodies portant le nom de *betaïh'i*.

Le *betaïh'i* se chante sur un mouvement encore assez lent, mais moins majestueux que celui du *meçder*, alternant également avec des interludes deux fois plus rapides; il est accompagné en marquant les temps forts et les temps faibles, et le rôle de la voix et des instruments est le même que dans les pièces précédentes.

Voici un fragment de *betaïh'i* de la *nouba remel maia*.



Le nombre des *betaïh'i* de chaque nouba est variable. On en chante généralement de quatre à six.

Il est d'usage classique à Alger d'intercaler entre deux *betaïh'i* consécutifs un *mestekhber* emprunté à la *nouba* des *neklabat* dont le *maalem*[1], le *bach kiatri*[2] et le 2e *kiatri*[3] disent chacun un vers.

f. — Le derj.

Le mouvement devient plus rapide avec la nouvelle série de mélodies qui portent le nom de *derj*.

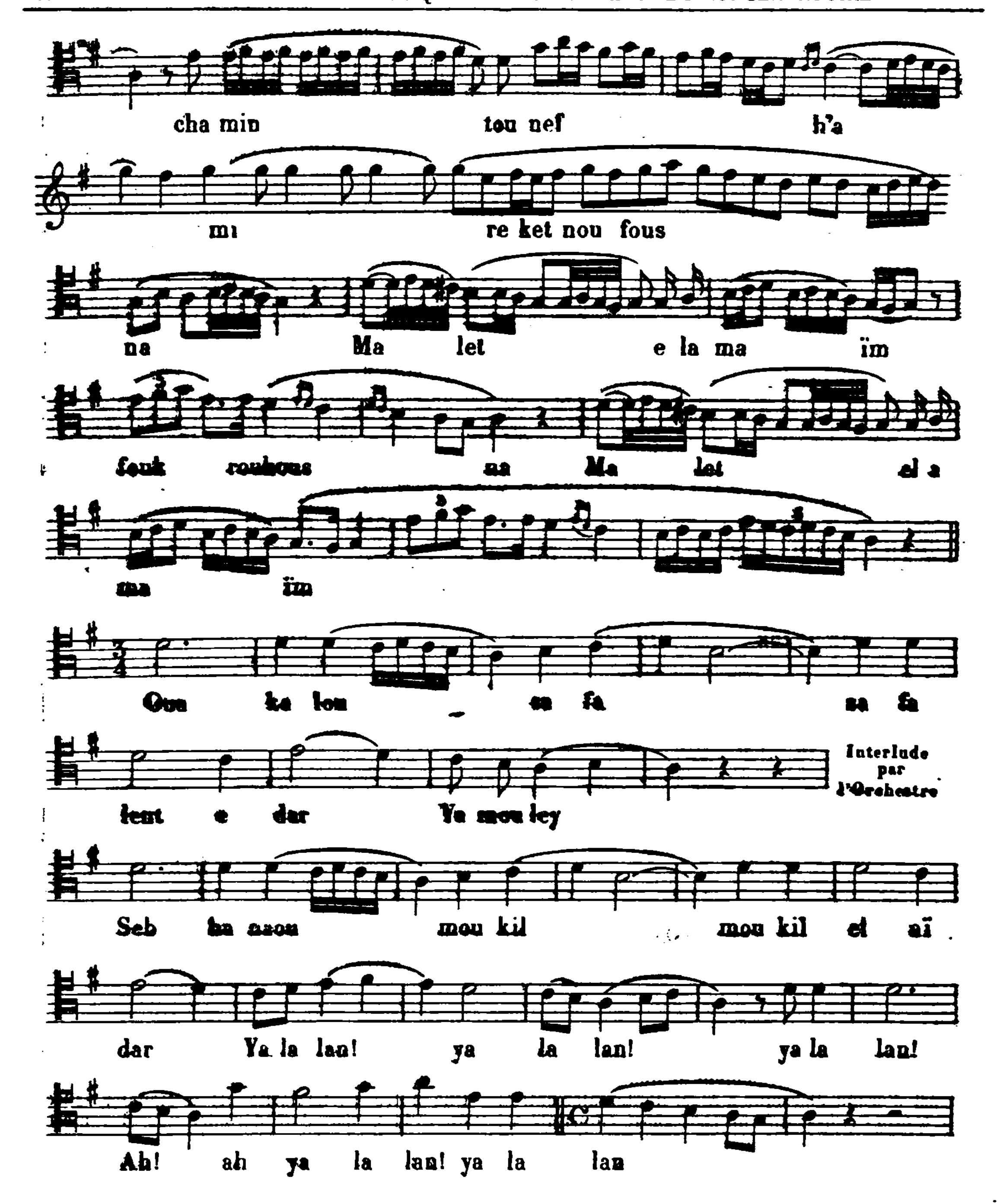
Elle est précédée du *kersi* des *derj*.

Une autre particularité est à signaler. Jusqu'à présent la *nouba* s'est déroulée sur des mesures binaires ou quaternaires.

Dans le *derj* apparaîtra la mesure ternaire 3/4 ou 3/8 que nous retrouverons dans la suite de la nouba. Voici un type de *derj* emprunté à la *nouba remel maïa*.



1. Le chef de l'orchestre.
2. Le premier joueur de kouïtra.
3. Le second joueur de kouïtra.



Les *derj* ne sont pas très nombreux. On n'en chante que deux ou trois dans les *noubet*.

g. — La touchiat des neçerafat.

Tout porte à croire que la vieille *nouba* classique avait, entre les *derj* et les *neçrafat* [94], un intermède purement instrumental, qui avait pour but de laisser reposer les chanteurs et en même temps de préparer la transition entre les mélodies de style sévère déjà entendues, et les mélodies plus légères qui allaient terminer le cycle de la *nouba*. Malheureusement nous ne possédons plus qu'une seule de ces pièces, la *touchiat* des *neçerafat* de la *nouba ghrib;* les autres sont oubliées totalement des musiciens modernes.

Cette *touchiat* est construite sur une mesure ternaire (un 3/8 ♪ = 160) et se termine par une reprise du motif principal sur une mesure également ternaire, mais battue à un temps et se terminant, comme toutes les *touchiats*, par un rallentando.

Nous donnons ici la fin de cette pièce très curieuse par ses séquences et par son accompagnement des instruments de percussion, qui marquent un rythme binaire pendant que la mélodie est nettement de formation ternaire.

Presto.

rall. poco a poco

h. — Les en-neçrafat.

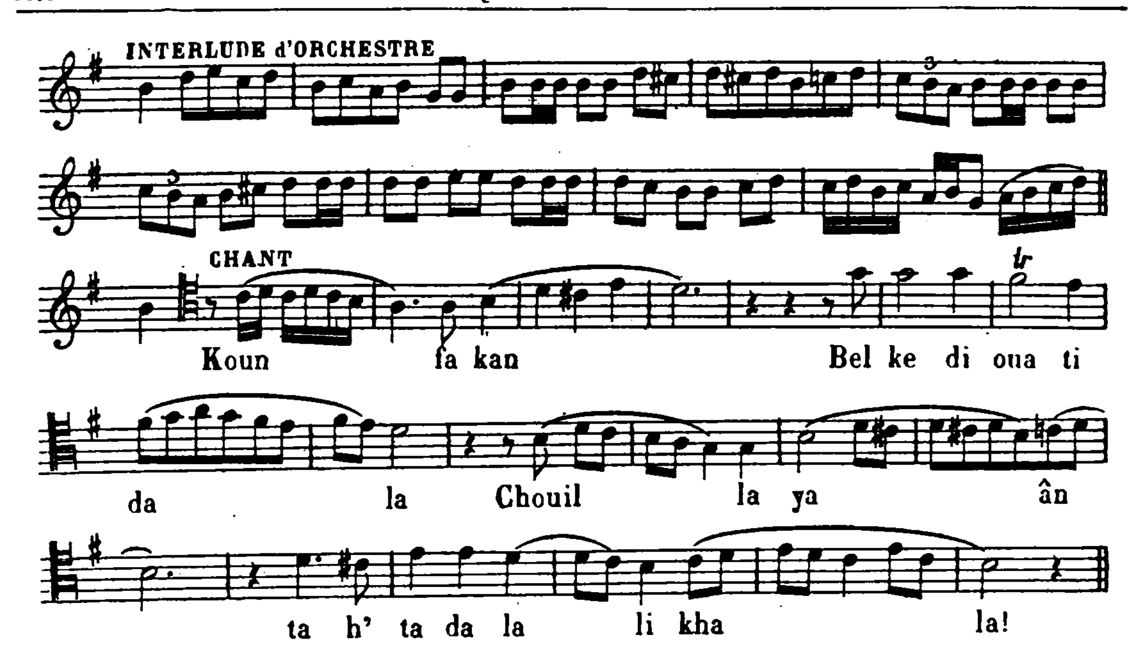
Les mélodies qui portent le nom de *neçerafat* ou *lanceraf* [94] sont construites sur des mesures ternaires d'un mouvement alerte (♩= 160).

Elles sont précédées d'un *kersi*, comme toutes les autres parties de la *nouba*, et sont en assez grand nombre dans chaque nouba. Leur allure vive et enjouée succédant aux cantilènes du commencement les font apprécier de la masse des auditeurs, ce qui amène les chanteurs à en faire entendre jusqu'à dix et douze à la filée.

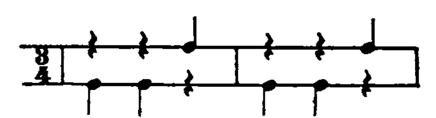
Le *neçraf* se construit comme la plupart des romances de la musique maghrebine : *kersi* pour prendre la mesure et le ton, deux *ghessen* séparés par un interlude instrumental reproduisant la mélodie du chant, troisième *ghessen*, *metlaà* et reproduction de la mélodie du *metlaà* par les instruments.

Voici, comme type de ce genre, un *neçeraf* de la *nouba* du mode *sika* :





Le rythme d'accompagnement est toujours le même pour les *neçerafat* de toutes les *noubas :*



La *nouba* du mode *djorca* a perdu toutes ses parties, sauf les *neçerafat*. Certains musiciens prétendent que les poètes n'avaient pas écrit les poésies pour ces parties aujourd'hui disparues, et ils se basent sur ce que des recueils de paroles où les poésies sont classées par *nouba* ne contiennent, au titre *djorca,* que des poésies de *neçerafat.* On ne peut pas admettre cette explication; elle serait vraisemblable si chaque poésie correspondait uniquement à une mélodie et ne pouvait être chantée sur des airs différents; on pourrait supposer dès lors que si les poésies des *meçedarat,* des *derdj,* etc., du mode *djorca* n'ont pas été composées, les musiciens n'ont pas eu à les mettre en musique.

Nous basant sur une tradition plus générale et qui s'adapte parfaitement aux notions relatives à la composition classique des *noubet,* nous croyons que, aux temps des musiciens de Grenade, les *noubet* furent toutes construites sur les mêmes règles et comportèrent toutes les parties définies plus haut. Mais le temps a accompli son œuvre; des pièces se sont perdues; ici c'est la *touchiat,* ailleurs des *dairas,* des *meçedarat* et des *belaih'i;* au fur et à mesure que disparaît un musicien, comme il n'a pas transmis la totalité de son répertoire à ses successeurs, il emporte avec lui dans la tombe les mélodies connues de lui seul et dont les générations suivantes n'auront bientôt plus le souvenir.

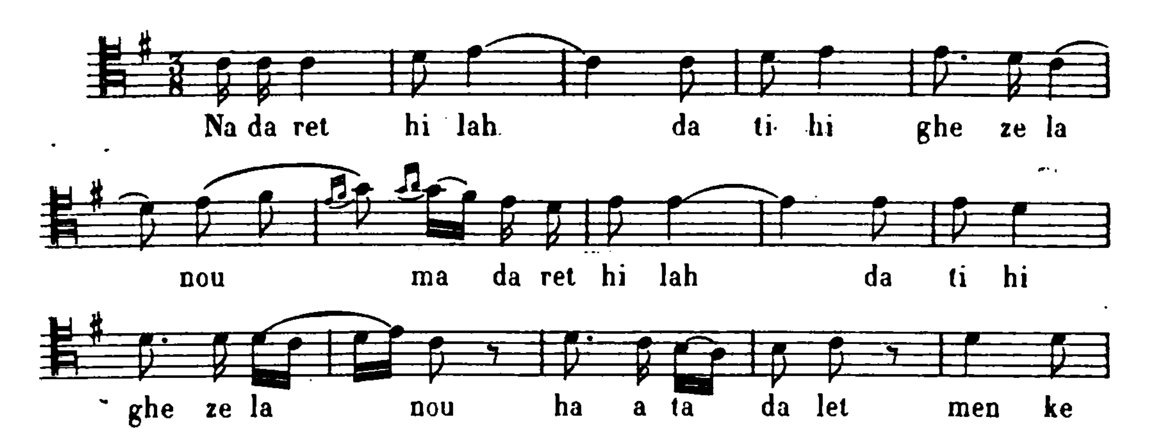
i. — Le meklaç.

La *nouba* touche à sa fin. La série des *neçerafat* nous a amenés à un mouvement rapide se hâtant vers la conclusion.

C'est le *meklaç* qui apporte cette conclusion. C'est un air à mesure ternaire formé de deux ou trois *ghessen* coupés par une vocalise de *Ya lalan* et par la répétition instrumentale de la mélodie.

Il n'y a qu'un seul *meklaç* pour chaque *nouba,* et il se termine par une phrase large sans mesure ni accompagnement, chantée et jouée à l'unisson et portant une dernière fois la gamme caractéristique du mode.

Voici le couplet final du *meklaç* de la *nouba remel maia :*





On peut juger par les détails et les spécimens qui précèdent si l'importance qu'attribuent les musiciens maghrebins à leur *noubet* est justifiée. L'art musical n'a pas pour eux d'expression plus haute ni plus noble, et leur répertoire si vaste et si varié ne comporte pas de partie qui soit l'objet d'une vénération plus pieuse et d'une plus grande faveur.

Il en fut toujours ainsi. Les traditions anciennes répandues dans tout le Maghreb, du Maroc à la Tripolitaine, sont unanimes à célébrer le charme des *noubet* et à dire avec quelle émotion elles étaient écoutées par le peuple musulman. Elles sont unanimes aussi à fixer à 24 le nombre de ces œuvres et des modes correspondants.

En réunissant les notions éparses dans les différents centres musicaux du Maghreb nous avons pu retrouver la nomenclature des 24 *noubet* grenadines. Ce sont :

1° la nouba *dil* ou *ed dzeil* [**95**];
2° la nouba *medjenba* ou *medjeneba* [**96**];
3° la nouba *hassine* ou *hosseïn* [**97**];
4° la nouba *remel* [**98**];
5° la nouba *remel maïa* [**99**];
6° la nouba *remel achya* [**100**];
7° la nouba *ghrib* [**101**];
8° la nouba *çika* [**102**];
9° la nouba *reçd* [**103**];
10° la nouba *reçd ed dzeil* [**104**];
11° la nouba *mezmoun* [**105**];
12° la nouba *maïa* [**106**];
13° la nouba *ᶜdrak* [**107**];
14° la nouba *rhaoui* [**108**];
15° la nouba *djorca* ou *djaharka* [**109**],
16° la nouba *ghribt hassine* [**110**];
17° la nouba *maïa faregh* [**111**];
18° la nouba *zidane* [**112**];
19° la nouba *esbihan el kebir* [**113**];
20° la nouba *esbihan eççeghir* [**114**];
21° la nouba *el'achak* [**115**];
22° la nouba *hassine achirane* [**116**];
23° la nouba *hassine asel* [**117**];
24° la nouba *hassine seba* [**118**].

Comme nous l'avons exposé plus haut, toutes ces *noubet* n'ont pas survécu.

Les meilleurs musiciens d'Alger n'en connaissent que douze (nᵒˢ 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 18), et plusieurs sont incomplètes; d'autre part, ils connaissent des fragments seulement des *noubet* nᵒˢ 13, 14, 15.

Une particularité des *noubet* qui ne doit pas passer inaperçue est l'*ordre dans lequel les musiciens les exécutent dans une fête quelconque.* Il n'est pas indifférent de faire entendre telle ou telle *nouba* au gré des assistants ou des musiciens : il y a une règle formelle qui fixe à quel moment du jour ou de la nuit sera chantée chaque *nouba*.

Ainsi dans une fête aristocratique où s'observe le respect des traditions et des usages, les *noubet* se succèdent dans l'ordre suivant :

de 1 heure à 4 heures de l'après-midi, *N. sika;*
de 4 à 6 heures, *N. remel;*
de 6 à 8 heures, *N. remel maïa;*
de 8 heures à minuit, *N. aarak, hassine, zidane, ghribt;*
à minuit, *N. medjenba;*
de minuit à 2 heures du matin, *N. reçd* et *mez moun;*
de 2 à 3 heures, *N. aarbi*[1];
de 3 heures à midi, *N. dil, maïa, reçd ed dil.*

Les virtuoses arabes affirment qu'il y a une correspondance étroite entre le mode et la musique des *noubet* d'une part, et d'autre part les sentiments qu'ils cherchent à évoquer chez les auditeurs au cours d'une séance de plaisir qui dure vingt-quatre heures; il en est qui prétendent même que les 24 noubas de Grenade correspondaient aux 24 heures du jour et étaient tellement adéquates à l'état

1. Voir, pour la *nouba aarbi*, qui n'est pas de la musique ghrenata, page 2867.

d'âme des auditeurs qu'il n'était pas possible d'en intervertir l'ordre.

Pour comprendre aujourd'hui ces subtilités il nous faudrait revivre la pensée arabe, sentir comme les contemporains des musiciens de Grenade, nous faire une intelligence musicale débarrassée de notre éducation artistique et pareille à celles des musulmans de Bagdad, de Médine et de Séville. Il faudrait que notre conception du plaisir musical, que ce plaisir musical lui-même eût ses sources objectives et subjectives, ses causes externes et internes, absolument identiques à celles des musiciens arabes. Un berger berbère se donne la joie totale, le plaisir esthétique dans toute l'acception du mot, avec une phrase de cinq à six notes indéfiniment répétées sur sa flûte rudimentaire. Un Maure d'Alger pleure silencieusement à l'audition d'un *meçeder* d'une *nouba* et éprouve les sensations les plus vives à entendre une voix rauque chanter ces mélodies qui n'ont pour nous qu'un intérêt de curiosité. Par contre, ces deux êtres sont insensibles aux plus purs chefs-d'œuvre de notre musique, qu'ils traitent de « vacarme » incompréhensible. Nous ne pouvons donc plus concevoir pourquoi un air de *medjenba* détonnerait en plein jour et serait un anachronisme musical, pourquoi un musicien qui jouerait la *nouba remel* au lever du jour serait honni et disqualifié. Notre psychologie prétentieuse n'a plus assez de finesse pour sentir ces rapports intimes que les Arabes voyaient entre le moment du jour et telle mélodie.

Nous trouvons cependant une explication, au moins partielle, dans les textes des mélodies chantées.

Ainsi beaucoup de poésies de la *nouba ciha* chantent les orgies de l'après-déjeuner, comme ce *neçraf :*

« Ami, fais circuler la coupe pleine de la liqueur vermeille qui contient un feu ardent. — La nuit passée, ma lune est venue me visiter; tu peux m'en féliciter. — Elle est venue la nuit passée, cette gazelle reine des belles. — Mon cœur a savouré un bonheur réel après les peines de l'absence. — J'ai goûté le miel sur ses lèvres et j'en ai cueilli un doux rayon. » etc.

Dans la nouba *remel*, que les Algériens appellent aussi *nouba achoui* [119], les paroles célèbrent l'aspect de la nature, des bosquets et des champs au moment où le soleil va descendre à l'horizon. Un *meçeder* de cette *nouba* chante ceci :

« Voici le soir, le soleil incline ses rayons dorés vers le couchant. Les ruisseaux roulent leurs ondes à travers la campagne verdoyante. Les oiseaux gazouillent. Les fleurs embaument l'air. Aujourd'hui accueille mes vœux et donne-toi des droits à ma reconnaissance. — Hâte-toi! prends la coupe de vin généreux et vidons-la avant que finisse cette belle soirée. »

Dans des *meçedarat* de la *nouba maia*, on trouve les paroles suvantes :

« Réveille-toi de ton sommeil. La bougie brille encore.

« O étoile du matin, salue de ma part celle qui est la lumière de mes yeux. »

Dans un *neçraf* de la même *nouba :*

« O échanson, remplis sans cesse nos coupes. Voici que les ombres de la nuit fuient vers le couchant, et qu'au levant apparaît une lumière dont la clarté éclipse le feu de nos flambeaux. »

On pourrait donc conjecturer que le sens des paroles chantées n'est pas tout à fait étranger au classement chronologique des différentes *noubet*, et qu'une des causes qui assignent à chaque *nouba* telle ou telle heure du jour ou de la nuit réside dans l'appropriation de la poésie au moment même de l'exécution.

On a émis sur l'origine des *noubet* des hypothèses nombreuses.

En soi le mot *nouba* signifie aussi bien événement, tour de rôle et corps de musique[1]. On l'a accepté[2] comme synonyme du mot *senad*, « métier par excellence », et comme s'appliquant à un mode musical arabe. Effectivement à Tlemcen la musique andalouse est classée par *çenad dil, maia*, etc., comme elle l'est à Alger en *noubet dil, maïa*, etc. Littéralement le mot *çenad* [72] signifie chose de métier, de profession, et se traduirait par analogie musicale par musique de professionnels ou musique classique.

Mais si le mot ne fixe pas l'origine géographique de ces compositions, les épithètes dont il est toujours accompagné dans le Maghreb peuvent donner un fondement relatif à l'hypothèse qui voit dans les *noubet* les restes de la musique des Maures d'Espagne. Pour tous les musulmans de ce pays, c'est la musique *ghernata*, la musique de Grenade, la musique andalouse.

Les allusions au passé, aux splendeurs d'une époque de souveraineté et de civilisation, sont nombreuses dans les poésies.

« Combien je regrette le passé qui déjà s'enfuit, dit un *meçeder* de la nouba *djerca*. O mon Dieu! les jours de joie et de plaisir, les douces soirées! O demeures de l'Andalousie que nous avons quittées! combien cela est pénible! je ne vous oublierai jamais!

« Nous n'avons plus les belles nuits de Grenade, ville de délices. O mon Dieu! c'est là que j'ai connu les femmes qui m'ont appris l'amour. O demeures de l'Andalousie que nous avons quittées! combien cela est pénible! je ne vous oublierai jamais! »

A Tunis on chante un *beroual dil* qui commence par ce vers :

O ta beauté! elle est seule célèbre à Grenade[3].

Un *derdj* de la nouba *remel maia* où il est question de l'Andalousie finit par ces vers :

J'étais venu de Malaga avec mon corps seul[4],
Car j'avais laissé mon cœur à Grenade.
O Dieu! que dois-je faire?

L'analyse musicale des *noubet* nous indique d'autre part, par leur procédé de composition où tout est ordonné d'avance suivant des règles applicables aux 24 *noubet*, par le parallélisme des caractères mélodiques et de l'acheminement du mouvement lent au mouvement rapide et au final, par la même recherche d'oppositions dans les mesures et les rythmes, qu'elles doivent être rattachées à une époque de plein développement musical.

Sont-elles venues de la Syrie et auraient-elles été importées en Espagne par des musiciens de Damas? On sait que l'Espagne musulmane doit beaucoup aux arts et aux artistes syriens; elle fut politiquement, pendant trois siècles, la dernière forteresse des Omeyades, et dans ce chaos ethnographique que présenta la Péninsule après la conquête, l'élément

1. Les groupes de musiciens arabes des régiments de tirailleurs algériens sont des *noubas*, et les exécutants sont des noubistes.

2. Delphin et Guin, *Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien*. Paris, Leroux, 1886, p. 61.

3. Musique arabe. Collection Laffage, 3e fascicule.

4. *Recueil de chansons arabes*, chez M. E.-N. Yafil, Alger, 1904. Cet ouvrage a publié pour la première fois toutes les poésies, en arabe vulgaire, qui composent le répertoire ordinaire du chanteur indigène d'Alger, et particulièrement le texte des *noubet* encore connues.

syrien occupait une place très importante[1]. C'est grâce aux colonies syriennes d'Elvira et de Jaen que Alderrab'man crut pouvoir débarquer et réussit à s'installer en Andalousie. C'est grâce à elles et aux Yémenites qu'il résista victorieusement à Yousef après son élévation à l'émirat. Dans la suite le nombre de Syriens s'accrut par des immigrations successives; ils constituèrent jusqu'au x[e] siècle la seule armée permanente et furent les véritables soutiens de la puissance omeyade transplantée. De ces liens politiques qui rattachaient l'Espagne au berceau de ces émirs découlèrent des liens littéraires et artistiques d'autant plus étroits que Damas restait pour les souverains Omeyades le centre d'où émanait toute culture. Ils lui demandaient des architectes, voulant que la mosquée de Cordoue ressemblât à la mosquée d'El Walid; ils lui demandaient des artistes et des musiciens pour que toutes les formes du luxe et de la splendeur des kalifes apportassent le même relief à leurs cours. Entre Cordoue et Damas s'établit le courant continu qui faisait circuler les formules d'art d'un bout à l'autre du monde musulman : le premier art musulman occidental subit les procédés et les tendances des immigrations syriennes.

Seraient-elles d'origine turque? Cependant les Turcs ne sont venus dans le Maghreb en conquérants qu'au xvi[e] siècle, et si leur influence s'est fait sentir musicalement par des apports nouveaux d'origine byzantine, elle ne paraît pas avoir imprimé une empreinte sensible dans les arts musulmans du Maghreb. D'ailleurs le répertoire de nos musiciens occidentaux comprend des pièces qu'ils qualifient de *aadjami* [120] et qu'ils attribuent à l'importation turque, les distinguant fort bien de la musique andalouse.

Il faut noter cependant que le concert turc est organisé, lui aussi, suivant un plan classique, assez semblable au plan de la *nouba* maghrebine. Il comporte :

1° Un *Taksim*, improvisation instrumentale sur le mode fondamental, exécutée par le premier musicien et accompagné par quelques tenues de notes;

2° Le *Pechrev*, ouverture instrumentale;

3° Le *Kiar*, morceau chanté de mouvement modéré;

4° Les *Murabba*, « quatrains » au nombre de deux;

5° Le *Nakich*, « ornement », composition très chargée d'ornements et de mélismes;

6° L'*Aghir semaï*, mélodie de mouvement lent;

7° Les *Charki*, chansons d'un rythme court;

8° Le *Yuruk sémaï*, mélodie d'abord lente, puis accélérée, ralentie à la fin;

9° Le *Pechrev sémaï*, morceau final par les instruments.

On pourrait trouver là une concordance pour appuyer une conjecture d'origine commune.

Nos préférences sont pour l'origine arabe des *noubet*, mais en complétant cette hypothèse par ce fait que les arts syriens ou arabes importés en Andalousie y ont pris un développement particulier et une tournure déterminée par le milieu de culture artistique et par les influences des apports antérieurs. Les artistes hispano-musulmans ont sans doute écouté les leçons des Syriens du siècle des Omeyades aussi bien dans la musique que dans l'architecture; mais ils ont cultivé ces leçons sur un terrain déjà riche, et ils ont réalisé plus tard un art plus personnel qui fut l'art moresque et qui s'est réfugié depuis des siècles dans le Maghreb, où la musique seule est restée vivante et pratiquée.

Au Maroc la tradition veut aussi que la *nouba* soit venue d'Andalousie. Après l'expulsion des Maures, un musicien nommé Haïq aurait recueilli comme dernier souvenir les différents airs andalous et en aurait noté les paroles dans un livre qui a gardé son nom. En ce moment, dit encore la tradition, on comptait encore 24 *noubet* différentes en Andalousie, et chacune se composait de cinq parties successives marquant sur des rythmes des plus accentués le développement du thème principal.

Haïq, soit que sa mémoire et ses moyens lui aient fait défaut, soit, comme le veut la légende complaisante, qu'il ait trouvé que la postérité ne retiendrait jamais des œuvres si longues et si compliquées, réduisit les *noubet* à onze. Elles sont au Maroc pratiquées par les musiciens de qualité, et le répertoire andalou est encore très en faveur auprès des lettrés, des riches et des délicats, l'autre musique étant regardée comme un passe-temps, bon pour l'ignorance des femmes et la débauche des hommes.

Pour achever de donner une preuve de l'importance de la musique *çenad*, nous avons dressé le tableau suivant, qui indique par *nouba* le nombre de mélodies existant encore dans chaque partie[2].

RÉPERTOIRE DE ÇENAA DES MUSICIENS D'ALGER

NOUBA	DAÏRA	MESTEKHBER	TOUCHIAT	MESSEDARAT	BETAÏHI	DERDJ	TOUCHIAT DES NESSERAFAT	NESSERAFAT	MEKHLASS
dil	1			9	10	12		18	1
medjenba				3	6	5		11	1
hassine		1		6	5	12		24	1
remel			1	5	4	4		17	1
remel maïa		1	1	7	8	10		27	1
ghribt	1			6	6	6		14	1
zidane			1	5	5	6		10	1
sika			1	3	6	6		16	1
reçd				1	2	3		6	1
mezmoun			1	1	1	2		20	1
reçd ed dil				8	7	6		21	1
maïa			1	9	5	5		23	1
aarak								8	
raoui									
djorca								19	
mouel								9	
ghribt hassine			1						

*
* *

2. — Les noubet de neqlabat et les mestekhbarat.

Immédiatement après les *noubet ghernata* viennent, dans la classification des musiciens indigènes, les *neqlabat* [121] et leurs *noubet*.

Un *neqlab* est une romance, généralement chanson d'amour sur des poésies plus légères de forme et de pensée que celles des mélodies grenadines, quelquefois chanson bachique[3]. Le texte ne présente pas

1. Cf. G. Marçais, *la Mosquée d'El Walid à Damas et son influence sur l'architecture d'Occident* (*Revue africaine*, 1er tir. 1906).

2. On verra plus loin le tableau du répertoire des musiciens de Tlemcen.

3. *Neqlab remel mala :* O modèle de beauté, sois le bienvenu, toi ainsi que ceux qui viennent nous visiter. Remplis les coupes jusqu'à ce qu'elles débordent, car mon ami est venu auprès de moi... Puisque nous voici au comble de la joie, remplis les coupes, ô échanson, et remplis-les sans cesse...

Neqlab zidane : O jeune gazelle séductrice, ô Branche de cassis, sois clémente et mets fin aux épreuves qui me consument. Tes joues, semblables à la rose, brillent comme un astre éclatant, et les rossignols, dans leur allégresse, proclament ce miracle...

Neqlab moual : L'amour m'opprime et me consume le cœur comme

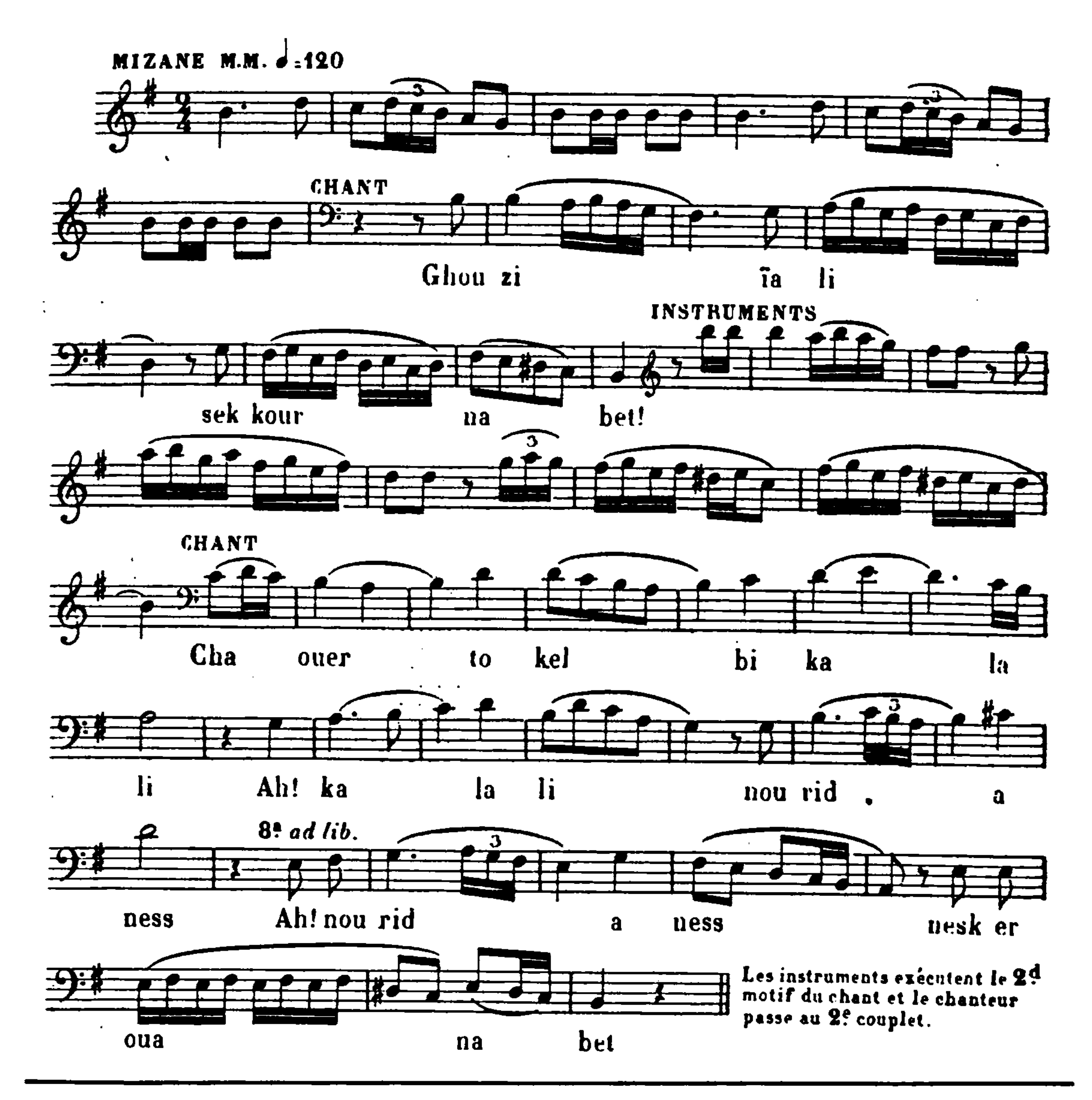
toujours une suite de pensées enchaînées et développant un même sentiment; il est souvent formé d'une sorte de bouts-rimés alignés suivant la fantaisie du poète ou les nécessités de la consonance finale. Cela n'empêche point les *neqlabat* d'obtenir un grand succès dans les cafés maures et dans les réunions de famille.

Ces romances sont construites, pour les paroles et pour la musique, sur un plan de composition assez généralement respecté et assez semblable au plan de composition des mélodies des *noubet* andalouses; trois *ghessen* formés chacun de un, deux ou trois vers, puis un *metlad* formé de un ou deux vers, puis un *redjou* [122] (retour) qui est la répétition d'un motif de *ghessen*.

Dans certains *neqlabat*, il y a un *metlad* au commencement, trois *ghessen*, un 2e *metlad* et un *redjou*.

Les *ghessen*, le *metlad* et le *redjou* composent une *bit* [91] (une tente, une maison), et la romance contient une ou plusieurs maisons.

Préalablement au chant, l'orchestre fait entendre une petite ritournelle qui porte le nom de *mizane* [123] et a pour but de faire prendre le mouvement, la mesure et la tonalité aux exécutants. Après la *mizane* le chanteur chante un *ghessen;* l'orchestre répète le motif du *ghessen*. Il en est de même pour le deuxième *ghessen*, qui est suivi de l'interlude des instruments. Après le chant du dernier *ghessen* on passe directement au *metlaá*, sans interlude; pour finir les instruments répètent le motif du *metlad*. Voici un *neqlab* du mode *sika*.



d'un feu violent. Malheur à celui qui s'éprend d'un voisin habitant trop près de lui... Si mon amoureux me rendait visite et me montrait sa sympathie, je me sacrifierais, je deviendrais son esclave et je servirais dans sa maison...

Neqlab sika : Ma petite gazelle est une source de douceur. Elle a des yeux qui lancent des feux ardents. Et moi, c'est sur cette gazelle que j'ai jeté mes yeux. J'ai consulté mon cœur. Il m'a répondu : « Je veux passer la nuit à m'enivrer. »

Il faut expliquer ici que la plupart des poésies d'amour semblent s'adresser à un être masculin. Bien que ces passions unisexuelles soient assez fréquentes chez les Arabes, il est bon de savoir qu'il y a là le plus souvent un artifice et une tradition conventionnelle. La femme arabe doit rester ignorée des étrangers; son nom ne doit pas être prononcé par eux, et il est absolument inconvenant de demander à un musulman des nouvelles de sa femme. L'amoureux lui-même, quand il compose une poésie en l'honneur de sa belle, évite pour cela de parler au féminin.

On connaît à Alger :
8 *neqlabat* du mode *sika;*
15 *neqlabat* du mode *moual;*
6 *neqlabat* du mode *zidane;*
6 *neqlabat* du mode *aarak;*
6 *neqlabat* du *remel maïa;*
6 *neqlabat* du mode *djorca.*

Ces romances sont groupées pour l'exécution en une *nouba* qui porte le nom de *nouba* des *neqlabat.* De même que les *noubet* de *gherrata,* il y a pour celle-ci un ordonnancement d'exécution qui est respecté partout. C'est le suivant :

a. Tchenbar, ouverture instrumentale ou *tchenber* [**124**] spéciale à la *nouba* des *neklabat.*

b. Mestekber prélude vocal et instrumental sans mesure spécial à chaque mode.

c. Les *neqlabat* d'un mode.

d. Modulation pour passer dans un autre mode.

e. Mestekber, du mode annoncé par la modulation.

f. Les *neqlabat* de ce mode.

g. Modulation pour passer dans un autre mode, et ainsi de suite.

a. — Le tchenbar.

Le *tchenbar* [**124**] est une ouverture d'allure assez vive que les instruments et la percussion font entendre pour marquer le commencement de la *nouba* des *neqlabat.*

Dans certains milieux indigènes on attribue à ces sortes de pièces une origine turque. Les Deys qui représentaient en Algérie le Sultan de Constantinople auraient amené avec eux leurs musiciens, et ceux-ci auraient introduit les *tchenbarat.* Les musiciens appuient cette interprétation de ce fait que le *tchenbar çika* était la marche officielle des Deys, celle que jouaient les *ghaitas* devant le cortège quand le souverain se rendait à la mosquée les jours de fêtes musulmanes[1]. Ces pièces ne figureraient donc dans le répertoire maghrebin que depuis le xvie siècle.

Le mot *tchenbar* existe dans la lexicologie de la musique orientale bien avant l'arrivée des Turcs en Afrique septentrionale. On le trouve sous la forme *tchenber* dans les traités de Makrisi pour désigner une mélodie qui se joue en 2/4 sur un mouvement andante grazioso et avec des motifs composés de douze mesures. Il est donc fort possible que les Persans, qui furent les maîtres de musique de tout l'Orient, aient légué leur *tchenber* aux Turcs et que ceux-ci l'aient fait connaître aux Maghrebins.

Cependant le *tchenbar* algérien est très proche parent de la *touchiat.* Comme elle, il est composé de fragments que l'on retrouve dans certaines *noubet* andalouses; comme elle, il est une sorte de mosaïque musicale où figurent des motifs de mélodies provenant des romances qui sont chantées après lui. Mais plus qu'elle il est d'ordre composite, en ce sens que ses fragments ressortissent de modes différents.

Ainsi dans le *tchenbar aarak* il y a des passages en *aarak,* d'autres en *remel maia,* d'autres en *hassine;* dans le *tchenbar sika* il y a des passages en *çika* et en *remel maia;* dans le *tchenbar remel maia* se succèdent les modes *remel maia, zidane* et *aarak.*

Ces trois spécimens du *tchenbar,* qui sont d'ailleurs les seuls usités à Alger, ne paraissent pas avoir une origine aussi ancienne que les *noubet* andalouses. Elles appartiennent d'ailleurs à un genre de musique considéré comme inférieur à la musique *ghernata,* et ce qui affirme cette infériorité, c'est qu'elles sont maintenant sorties de leur destination première et servent souvent de musique de danse.

Leur défaut d'homogénéité modale s'explique par leur rôle d'ouverture à une série de chansons qui appartiennent à des modes divers, modes qui doivent apparaître dans le prélude de la *nouba,* tandis que, dans les *noubet ghernata,* chaque *nouba* avait sa *touchiat* particulière, ce qui impliquait sa formation rigoureuse sur le mode caractéristique de la *nouba.*

b. — Le mestekber.

A l'encontre du *mestekber* de *çenda,* le *mestekber* des *neqlabat* est un prélude vocal libre sur lequel se chantent de courtes poésies spéciales, mais qui a surtout pour objectif de permettre au chanteur de faire montre de ses qualités, de prodiguer les trilles, les portamenti, les appogiatures et les traits rapides qui sont devenus les caractéristiques de la musique maghrebine.

Chaque série de *neqlabat* d'un mode a un seul *mestekber* qui porte aussi le nom de *çiah* [**125**]; mais on retrouve des formules mélodiques assez semblables de l'un à l'autre.

1. Une de ces pièces, le *tchenebar remel maia,* porte à Alger le nom de *noubet es sultan,* la musique du sultan, et est qualifié de musique *adjami,* musique étrangère.

Fragments de quelques mestekbarat.





Les *mestekbarat* ont aussi tous une physionomie particulière due à ce qu'ils sont coupés de longs points d'orgue pendant lesquels tous les instruments battent la tonique du mode en tremolo.

Voici d'ailleurs le *mestekber* des *neqlabat* du mode *çika* dans une de ses versions les plus simples jouées sur le *kamendja* algérien.

PRÉLUDE MESURÉ
M.M. ♩= 120

MESTEKBER ♩= 132

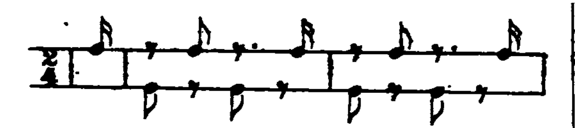
Poco più lento ♩= 112

♩= 120

c. — Les neqlabat.

Le *mestekber* qui n'a pas de mesure s'enchaîne avec la première romance par une ritournelle, le *mizane*, destiné à prendre le mouvement, et sur laquelle les instruments de percussion commencent à marquer le rythme.

Ce rythme est presque toujours :



Il est loisible au *madlem* [45], au « chef » des chanteurs et de l'orchestre, de chanter à la suite toutes les romances du même mode qu'il connaît. Dans ce cas les romances s'enchaînent simplement par la répétition du *mestekber* du mode.

Mais si le *madlem*, après avoir dit deux ou trois *neqlabat*, veut passer dans un autre mode, soit parce qu'il le juge à propos, soit parce qu'un auditeur le lui a demandé, il procède de la manière suivante.

d. — Modulation pour changer de mode.

Supposons que les exécutants viennent de chanter des *neqlabat* du mode *remel maia* qui se joue sur la tonique *la*. La dernière phrase de la romance se terminera par la note *la*. Immédiatement le *madlem* fait entendre un *si*. L'orchestre répète cette note et la tient en un court point d'orgue : cela signifie que maintenant on va attaquer les *neqlabat* du mode *çika*, dont la tonique est *si* et porte en arabe le nom de *çika*.

Quand les *neqlabat* du mode *çika* seront épuisés, immédiatement après la note finale de la dernière romance *si*, le *maalem* fera entendre un *do*; auditeurs et exécutants comprendront que c'est le tour des *neklabat* du mode *moual*.

On passera ainsi les six modes sur lesquels il existe encore des *neqlabat*.

L'ordre le plus en usage de cette progression tonale est le suivant :

Remel maia, sur la tonique *la*;
Çika, sur la tonique *si*;
Moual, sur la tonique *do*;
Zidane, sur la tonique *re*;
Aarak, sur la tonique *mi*;
Djorca, sur la tonique *fa*.

e. — Mestekber d'un mode annoncé par la modulation.

Dès que le *madlem* a fait entendre la note qui marque le passage aux *neklabat* d'un autre mode, commence le *mestekber* de ce mode, et ainsi de suite tant que dure la *nouba* des *neqlabat*.

3. — La musique aarbi.

Les virtuoses de la musique classique ont rangé dans cette catégorie un certain nombre de mélodies d'ordre moins élevé que le *neklabat* et qui sont l'ordinaire répertoire des musiciens arabes des petites villes. C'est une distinction qui semble reposer sur une moindre élégance de formes et sur des origines moins aristocratiques.

La musique *aarbi* est celle des Arabes de l'intérieur, des *fellah* et des paysans, tandis que la *çenad* et les *neklabat* sont la musique des Maures. L'infériorité de la musique *aarbi* apparaît d'ailleurs dans sa pauvreté de moyens et de répertoire.

Il existe à Alger une *nouba aarbi* qui comprend un *meçeder*, un *betaï'i* (elle n'a pas de *derdj*), des *nessrafat* et ce que les musiciens appellent *aarbi bit ou siah'*. Ce sont des couplets groupés par deux ou trois, formant une *bit* (une maison), chantés en ensemble et se terminant par un *siah'*, récitatif en solo et sans mesure.

Voici la musique du *meçeder* de la *nouba aarbi*; on pourra comparer sa valeur musicale à celle du *meçeder* de la *nouba ghernata* du mode *remel maia* (page 2853).





4. — La musique haouzi.

Le genre *haouzi* [126], « celui des environs des villes », des campagnards, représente, pour les praticiens d'Alger, un degré encore inférieur.

Les poésies, comme celles du genre *aarbi*, sont encore assez riches, mais la musique tend à une simplification évidente. Elle resserre ses formules et ses motifs; elle devient rustique et perd la tournure élégante et apprêtée des citadins.

Voici deux spécimens de musique *haouzi :*



Chanson : El ab Kiblani.



Autre chanson haouzi.

Dans les réunions musicales et les fêtes de famille il arrive souvent que l'auditoire, pour faire diversion à la musique sérieuse, demande aux musiciens un peu de *aarbi* ou de *haouzi.*

Cette éventualité se produit plus souvent dans les cafés, en raison du recrutement très varié de la clientèle, en raison aussi de ce que ces genres sont « plus faciles à comprendre » par tous les assistants.

Les *haouzi* sont très nombreux. Il y a des recueils de paroles qui en donnent de deux à trois mille, et chacun possède sa musique et même sa mesure, tantôt à deux temps, tantôt à trois temps.

Les indigènes distinguent les *haouzi* du Tell de ceux du Sahel, mais plus suivant les paroles que suivant la musique.

Ces petites chansons sont toutes des chansons d'amour.

5. — Les qaçaïd.

La *qaçîda* appartient plus à la musique religieuse qu'à la musique profane.

Cependant ce genre de composition poétique et musicale est encore fort en honneur à Alger dans les milieux purement indigènes.

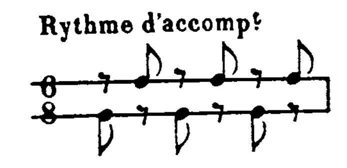
Nous l'assimilerions à notre « complainte ». Comme elle, elle a des couplets excessivement nombreux; comme elle, elle se chante sur une musique très simple, à ambitus court et par distiques.

La *qaçîda,* suivant les Arabes instruits, ne devrait s'appliquer qu'aux chefs-d'œuvre de la poésie islamique, aux pièces soumises aux lois rigoureuses de la prosodie et de la syntaxe (voir : musique religieuse, page 2825). Mais le génie populaire s'est emparé de ce genre pour chanter ses joies et ses peines, et il n'est pas de rimailleur maghrebin qui n'ait composé une *qaçîda* à laquelle il lui a été facile d'adapter une mélodie rudimentaire. On constate cependant que, en raison des longues formules de foi et de piété qui commencent et terminent les *qaçaïd,* la musique de ces complaintes est restée plus sévère, tombant même parfois dans la monotonie des psalmodies koraniques.

Voici trois spécimens pris à des régions très différentes :

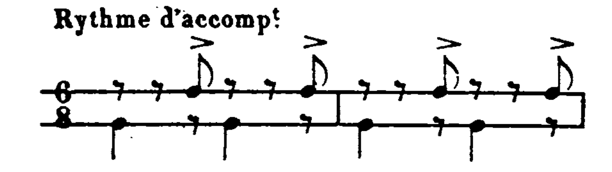
Qaçîda de Ben Bekhbech (Alger).





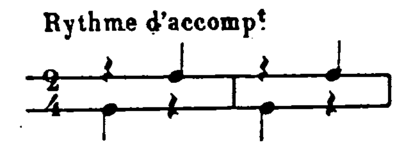
Qaçîda de Sidi Mahoukk (Laghouat).





Qaçîda du cheikh Ahmed Karrat (Telagh).





La composition classique de la *qaçîda* profane s'adapte aux règles poétiques de la *qaçîda* religieuse; mais elle embrasse des sujets variés à l'infini, depuis la complainte politique (*qaçîda* de la prise de Constantine, *qaçîda* d'Abd-el-Kader prisonnier) jusqu'à l'histoire du voleur célèbre, du contribuable se plaignant des impôts, du fellah protestant contre l'injustice d'un caïd.

On voit souvent dans les marchés indigènes un chanteur marchant à pas lents au milieu d'un cercle formé par les assistants, tenant un *bendair* à la main et dont la voix est soutenue par quelques sons tirés par un compère d'une flûte à cinq trous. C'est le *meddah* [34], le chanteur de complaintes, artiste en son genre, très recherché par le peuple indigène, portant souvent d'un bout de l'Algérie à l'autre la *qaçîda* qu'il a composée naguère et qui lui ouvrira l'accès des gourbis et des tentes, parfois même les bonnes grâces des femmes en quête d'une aventure.

6. — Les qadriat çenaa.

Les genres que nous avons examinés jusqu'ici constituent le répertoire des chanteurs et des musiciens hommes. Avec les *qadriat çenaa* nous abordons le *ghena nessouani* [127], « le chant des dames », réservé d'ordinaire aux *messemaât*, « chanteuses femmes », et rarement interprété par leurs confrères du sexe masculin.

Les *qadriat* sont des mélodies gracieuses, à mesure ternaire, de tournure élégante, qui servent à chanter des quatrains de poésie amoureuse. Ils sont en grande faveur auprès des dames musulmanes, qui, dans les fêtes de famille, pendant que les hommes entendent la grande musique, se contentent de ces pièces légères, qu'elles accompagnent de battements rapides sur la peau de leur *derbouka*.

Comme œuvres musicales, les *qadriat* se distinguent en deux classes : les *qadriat çenaa* et les *qadriat zendani*, les premières se rattachant par leur distinction à la musique classique, les autres étant d'origine plus populaire, nous dirions « plus peuple ».

Il n'y a pas beaucoup de *qadriat çenaa* du même mode, parce que leur musique est adaptée à une infinité de poésies, et ces poésies se chantent indifféremment sur telle ou telle mélodie, suivant que l'artiste estime plus étroits les rapports de la musique et des paroles. Si le rythme des vers ne s'accommode pas parfaitement avec le rythme de la mélodie, un *ya lálla!* ou un *yammi!* vient à propos rétablir la mesure.

La musique des *qadriat çenaa*, par son adaptation assez rigoureuse aux modes et par ses ornements du chant, se rattache étroitement à la musique de Grenade, ainsi qu'on en peut juger par les spécimens suivants :





Toutes ces charmantes petites pièces sont construites et exécutées sur un même dispositif.

Un petit prélude — *mizane* — donne le mouvement et le ton; le chanteur chante le premier distique en répétant le second vers et terminant par une longue vocalise; les instruments reprennent le motif; le chanteur dit de la même façon le second distique, et les instruments redisent la mélodie.

Les rythmes d'accompagnement des instruments de percussion, *tar* et *derbouka*, sont assez variés, et les derboukistes s'ingénient parfois à dessiner le chant sur leur instrument. Les batteries les plus fréquentes sont :



7. — Les qadriat zendani et les zendani.

Tout à fait au bas de l'échelle musicale des indigènes, peu estimée des virtuoses, mais, par compensation, très en vogue dans tout le peuple, voici la musique populaire, les *qadriat zendani* et les *zendani*. De ces petits couplets, les uns ont une existence très éphémère, nés aujourd'hui d'un incident de la rue ou d'un événement local, disparus demain et remplacés par un refrain plus en vogue; les autres font tout de suite la conquête du public et restent à sa disposition pour des paroles nouvelles; il en est qui sont devenus comme traditionnels; quelques-uns, enfin, font partie intégrante des mœurs maghrebines, comme l'air *Rhana djinak* (page 2824), l'air *el gaou à la kheir* (page 2824) et l'air des « maquilleuses » (page 2829).

Le *qadriat zendani*, inférieur au *qadriat çenaa* comme valeur musicale, est reconnu supérieur au *zendani*. Il est mieux construit, d'une période plus longue et plus ornée, et il est plus apparenté avec les modes classiques.

Le *zendani*, au contraire, est toujours un enfant de père inconnu, un fils de la rue, un vagabond sans éducation; aussi trouve-t-on en lui toute sorte d'influences : il y a le *zendani* pur sang, le *zendani spagnouli*, le *zendani tounsi*, le *zendani égyptien*, le *zendani grigui*, le *kesentini* et le refrain de musique populaire moderne traduit par le Maghrebin. De même

sa vogue est immense; le portefaix du port, le petit cireur des places, la prêtresse de Vénus, l'ouvrier, le tourneur de corne, le brodeur sur soie, en un mot tout le peuple a toujours un *zendani* sur les lèvres : sur ces quelques notes il épuise tout ce que sa mémoire a pu conserver de petits quatrains de poésies et quand il est au bout de son répertoire, il improvise des paroles quelconques, se préoccupant peu des règles de la prosodie et se contentant d'une rime pauvre comme lui. Et même, si la muse est rétive, il chantera des heures entières sur le même air, des paroles sans signification, des *ya lalla!* (ô maîtresse) *ya lil! ya lil* (ô nuit, ô nuit), *ya nari! ya nari!* (ô feu! ô mon feu!) *ya moulaï'!* (ô mon Seigneur, ô mon maître), où même seulement le nom de Dieu : *Allah! Allah! ya Allah!*

Cette adaptation facile du *zendani* au sentiment musical et au besoin de chanter du peuple maghrebin a créé une infinité de ces mélodies rudimentaires : elles servent le plus souvent à des paroles d'amour, même d'amour uranien, aux plaintes de l'amant évincé ou de l'amante abandonnée; elles servent aussi à la grivoiserie, aux paroles d'orgie, aux satires.

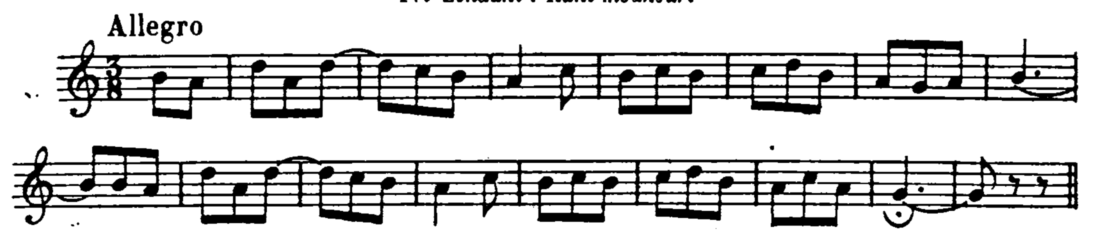
Enfin, faveur unique à laquelle elles doivent assurément une grande partie de leur succès, elles servent d'airs à danser aux femmes soit dans l'intimité, dans les fêtes de famille, soit aux professionnelles de la chorégraphie dans les circonstances où elles s'exhibent.

Une des particularités du *zendani* est son accompagnement à forme nettement binaire sur une mélodie à forme ternaire qui lui donne une physionomie très originale pour nos oreilles européennes.

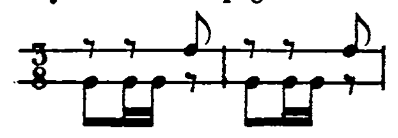
Nous donnons ici quelques *zendani* types d'Alger :



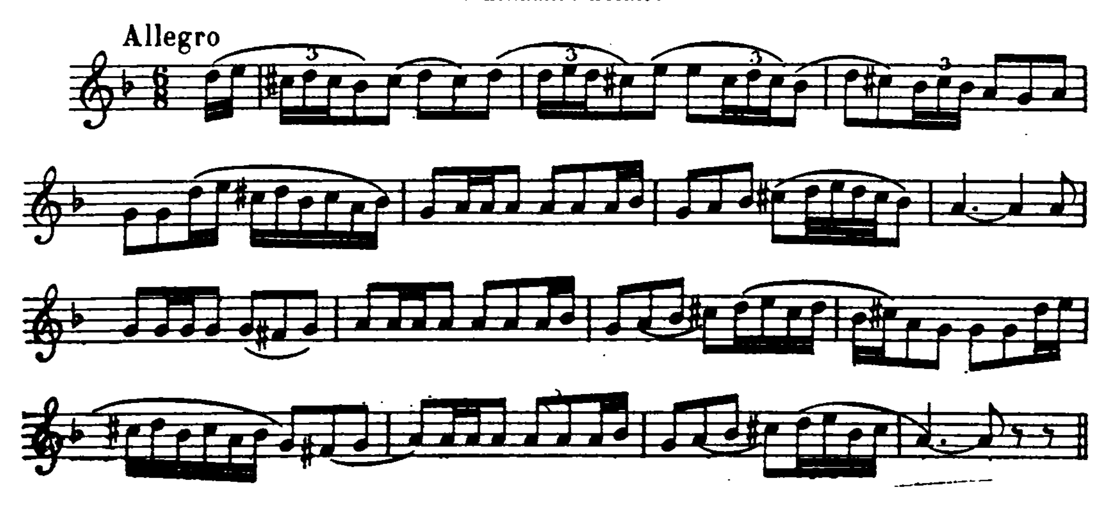
IV. *Zendani : Rani medhour.*



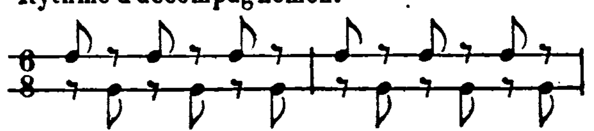
Rythme d'accompagnement



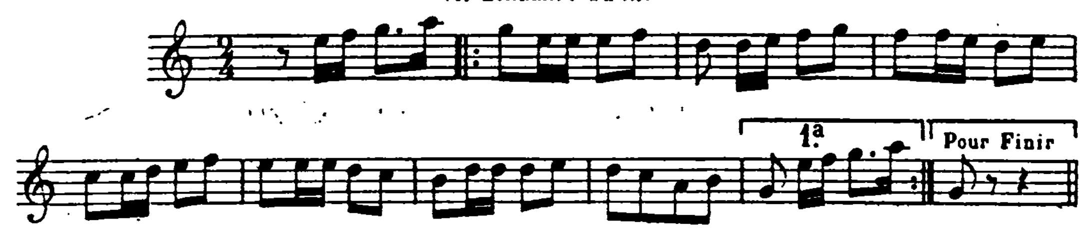
V. *Zendani : Ezzine!*



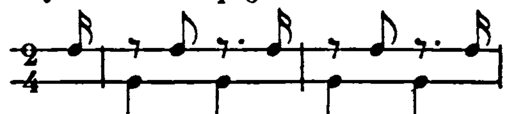
Rythme d'accompagnement



VI. *Zendani : Ya lil!*



Rythme d'accompagnement



VII. *Zendani espagnouli.*



VIII. *Zendani kesentini* (Constantine).



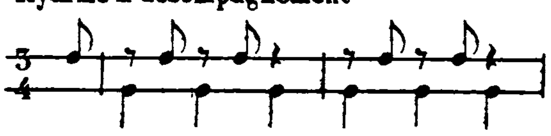
Rythme d'accompagnement



IX. *Zendani moderne.*







Voici enfin le dernier né de la musique populaire d'Alger au moment où nous écrivons cette étude :

Zendani : Douch! Douch!





XIII

LE RÉPERTOIRE DES MUSICIENS DE TLEMCEN

Comme nous l'avons indiqué précédemment, la musique *çenaa* fleurit à Tlemcen et y est en très grand honneur. On y connaît des *noubet ghernata* qui y portent le nom générique de *çenaat* : ce sont les *çenaat dil, reç ed dil, maia, çika, mezmoun, remel achya, remel maïa, hassine, ghrib, medjennba, zidane* ou *sbihane*, puis des fragments des *noubet aarak, djarka, rasd.*

On y chante des *neqlabat* ou *anqlabat*, des *estekhbar* ou *adïlé* ou encore *siah'* et des romances qui ne sont pas classées, mais dont les paroles se rapportent à des fragments de *noubet* bien connues à Alger et des *zendani.*

En somme, il y a une parenté étroite entre le répertoire de Tlemcen et celui d'Alger et qui s'explique tant par la communauté de race que par l'histoire de cette ville qui fut une capitale du Maghreb islamique et recueillit directement l'héritage des anciens Arabes retour d'Andalousie. Quelques particularités cependant nous paraissent dignes d'être notées.

Ainsi, avant de commencer une *touchiat* (v. chap. XII, page 2848), le *kamendja* joue un petit prélude instrumental sans mesure où on retrouve très en évidence certaines formules mélodiques caractéristiques des *noubet.*

Ces préludes sont assurément des témoins fort anciens de la musique andalouse. Ils ont des règles modales bien accusées et une abondance d'ornements qui atteste leur filiation étroite avec l'époque de la floraison des arabesques musicales des artistes de Cordoue et de Grenade.

Nous consignons ici les plus typiques.

Prélude de la *touchiat çika.*



Prélude de la *touchiat zidane.*



Prélude de *Kamendja* pour la *touchiat* des *neqlabat.*



Prélude pour la *touchiat* de la *nouba medjennba.*



Prélude pour la *touchiat* de la *nouba mezmoum.*





Prélude pour la *touchiat* de la *nouba dil.*



Prélude pour la *touchiat* de la *nouba Reçd ed dil.*



A Tlemcen la *nouba* est construite suivant un plan assez semblable à celui que nous avons détaillé pour la *nouba* des musiciens d'Alger.

Elle a généralement :

1° Une *touchiat* avec son prélude;

2° Des *meçedarat* précédés de leur *kersi;*

3° Un ou plusieurs *betaïh'i;*

4° Un ou plusieurs *derdj* précédés de leur *kersi;*

5° Une série assez nombreuse de *nesserafat;*

6° Un ou plusieurs *meqlaç* qui terminent la *nouba* sur un mouvement rapide.

Certaines *noubet* sont dites complètes, parce qu'elles ont encore la série et la succession de ces diverses pièces.

D'autres sont dites incomplètes parce que telles ou telles pièces de la « suite » sont perdues.

D'après la tradition courante à Tlemcen, il y avait douze *noubet* du temps des Maures d'Espagne. Il en reste une dizaine assez complètes et des fragments des autres.

Voici le tableau des mélodies « classiques » telles que les artistes de cette ville les ordonnent.

Si l'on compare ce tableau à celui du répertoire *çenaa* des musiciens d'Alger (page 2861), on constate que celui-ci nous a permis d'authentifier 478 mélodies classées dans 17 *noubet* et qu'à Tlemcen les professionnels les plus autorisés ne classent que 243 mélodies dans 14 *noubet.* Il y a là un premier signe des défaillances fatales de la tradition orale qui a perdu un certain nombre de pièces et qui s'est montrée moins fidèle à Tlemcen qu'à Alger.

RÉPERTOIRE DE ÇENAA DES MUSICIENS DE TLEMCEN

NOUBA	TOUCHIAT	MEÇEDARAT	BETAÏKI	DERDJ	NESSERAFAT	MEQLAÇ
COMPLÈTES :						
Dil	2	3	1	1	12	3
Reçd ed dil	1	4	5	1	2	1
Maia	1	7	3	1	12	2
Çika	1	4	1	2	10	2
Mezmoun	1	3	1	1	7	1
Remel aàchya	1	4	1	2	7	1
Remel maia	1	5	2	1	12	1
Hassine	1	8	3	5	17	1
Ghrib	1	7	4	4	9	2
Medjennba	1	5	1	1	4	1
Zidane	1	4	1	1	8	1
INCOMPLÈTES :						
Hirak					7	1
Djarka		2			5	
Reçd		1	1			

Il y a aussi entre les deux classements des différences — dont le détail n'aurait pas sa place ici,

mais que nous pouvons indiquer — entre les paroles de certaines mélodies et la *nouba* à laquelle elles sont attribuées.

Ainsi tel *meçeder* exécuté à Tlemcen sur une mélodie de mode *çika* l'est à Alger sur une mélodie de mode *remel maïa* ou du mode *djorca*. Mais à Tlemcen on peut trouver une même poésie servant pour plusieurs airs de différents modes : on n'en trouve pas deux pouvant se chanter sur la même mélodie.

*
* *

Certaines pièces des *noubet* ont des rythmes particuliers. Le *meçeder* se chante sur un rythme composé des mesures suivantes :

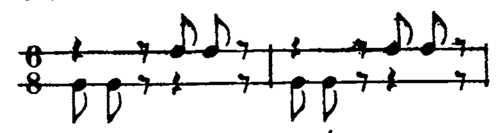


Cette période rythmique recommence indéfiniment sur le chant; mais quand les instruments jouent la ritournelle, le rythme ci-dessus fait place au rythme 2/4, qui porte le nom de *bachraf*.

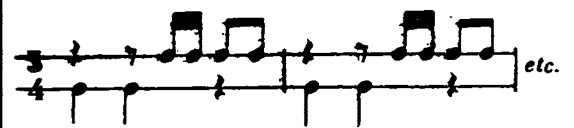
On bat aussi sur le *meçeder* le rythme appelé *ksid*, qui est composé de périodes ainsi groupées :



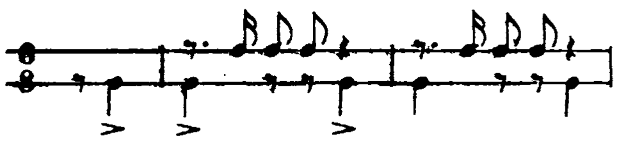
A Tlemcen les *derdj* sont composés sur une mesure de 6/8 très large sur laquelle la *derbouka* bat l'accompagnement suivant :



Si le *derdj* commence sur un mouvement rapide, il ne tarde pas à revenir au mouvement lent qui lui est propre. Les *nesserafat* ou *lansrafat* sont, comme à Alger, à 3/4, mais la *derbouka* les accompagne ainsi :



Le *meqlass* ou *moqlass* est « le bouquet final » d'une *nouba*. Il se joue sur un 6/8 syncopé et rapide avec les battements suivants de la derbouka :



Bien souvent le *meqlass* commence sur un mouvement de *neçraf* en 3/4, et le musicien « le tourne » bientôt dans le 6/8 :

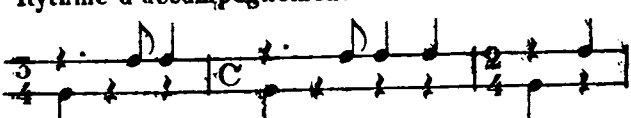
Voici la musique d'un *meçeder* de Tlemcen sur le mode *sika* ancien :

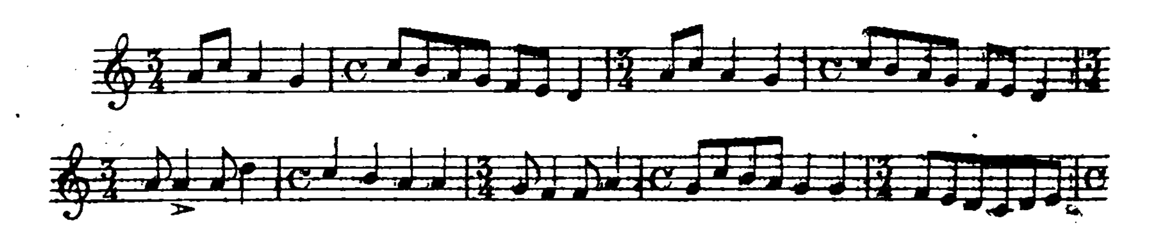


Rythme d'accompagnement



A Tlemcen le rythme de la musique arabe a conservé certaines formes irrégulières qu'Alger ne pratique déjà plus. Nous en donnons un exemple typique avec la *touchiat* des *neqlabat* du mode *remel maïa*[1].





1. Les textes musicaux de Tlemcen ont été recueillis par M. Mostefa Aboura, instituteur, musicien très distingué non pas seulement en musique arabe, mais en musique européenne, excellent clarinettiste, qui nous a donné une collaboration intelligente et dévouée. (N. de l'A.)



Indépendamment des mélodies des *noubat* qui, autant qu'à Alger, sont considérées comme « classiques », comme l'expression la plus haute de l'art musical, Tlemcen connaît une infinité d'airs populaires, chansons et airs de danses assez semblables à ceux que nous avons donnés plus haut. D'autres mélodies assez répandues parmi les bons musiciens se réclament d'une origine étrangère; tel est « air égyptien » chanté sur la poésie *Red erraiad*.



Nous inclinons à penser que Tlemcen est plus près de la vraie tradition arabe qu'Alger, ce qui s'expliquerait par l'histoire : Tlemcen fut longtemps la capitale du Maghreb, alors que la suprématie d'Alger ne date que des Turcs; elle fut en outre toujours une ville de culture littéraire et artistique et offrit à la musique un milieu où elle put se conserver plus facilement dans des formes plus pures.

XIV

LE RÉPERTOIRE DES MUSICIENS DE TUNIS

Nous avons vu au chap. XI qu'un dicton maghrebin attribue à Tunis le don de l'invention musicale, à Oran la mise en ordre de cette invention, et à Alger son perfectionnement définitif.

Quand on écoute le répertoire des musiciens de Tunis, cette attribution se vérifie pleinement, si le mot « invention » est pris dans le sens de prolixité et de facilité. Le nombre de pièces connues y est considérable, et il n'est pas un joueur de *kouitra*, voire de piano et de violon, qui n'ait à son actif une grande quantité de productions. Mais cette quantité est au détriment de la qualité. La plupart des pièces de la musique tunisienne ne révèlent ni ordre ni système. Aucune classification rigoureuse n'y apparaît. Les modes sont à peu près indéfinis, sans formation régulière, sans personnalité accusée. Telle pièce dite en mode *hassine sahirane* comporte les fragments les plus disparates, et on y trouve rarement des vestiges apparents d'une genèse modale.

Il semble que les belles traditions venues d'Espagne se soient diluées en quelque sorte au contact d'un goût musical vicié dont l'unique préoccupation est le *perpetuum mobile*.

On trouve bien des compositions à titres prétentieux, des *echreul* [131], des *bâschrafs* [128], composés d'un certain nombre de *tebas* [132] ou airs, des préludes ou *istiftah* [133], des ouvertures ou *messadder*, des finales ou *fargh* [134], des *houroub* [135], dont un transcripteur enthousiaste est allé jusqu'à dire que ce sont des « fugues », des *touchiat* et des *daradj*. Mais ces vestiges d'une classification assurément d'origine andalouse ne sont pas restés organisés comme à Alger et à Tlemcen, et ils sont trop épars, trop altérés, ils ont trop perdu leurs caractères pour mettre aujourd'hui en évidence un répertoire conditionné par genres définis.

Cependant, pourrait-on penser, Tunis est plus près des sources premières de la musique arabe. Elle est la première étape dans le Maghreb de la marche triomphale du croissant vers l'Occident et vers l'Espagne; elle a pu garder et des souvenirs et des con-

tacts qui se traduiront par une permanence visible des éléments de la musique de l'Egypte et de la Syrie.

Par contre, elle est l'étape la plus éloignée du retour dans le Maghreb des éléments arabes ou berbères qui avaient passé en Espagne et qui fondèrent les royaumes de Fez, de Tlemcen et les petits États du Maghreb central, où la musique a pu trouver des centres de culture.

Cette double situation géographique n'a laissé dans aucun sens des traces aujourd'hui visibles. Cela tient peut-être à ce que son histoire est excessivement tourmentée. Colonie phénicienne, elle tombe avec Carthage, passe aux Romains, puis aux Vandales, enfin aux Arabes. Successivement occupée, perdue, reprise, par les Aïlabites, les Zérites, les Almohades, les Almoravides, les Hafsides, les Mérinides, les Turcs, elle connaît peu le repos et la prospérité. Puis, à partir du XVIe siècle, ce sont les luttes des Janissaires, les interventions des Espagnols, enfin l'établissement de la dynastie des Hassenides au XVIe siècle.

On constate assurément que, comme dans toutes les sociétés musulmanes, l'art musical y est toujours en honneur et tient une large place dans la vie sociale publique ou privée; une bourgeoisie éclairée constitue une sorte d'élite dont la culture moyenne est assez élevée. Mais, bien que Tunis ait été érigée en capitale depuis les dernières années du XIe siècle, bien que ce pays ait été ouvert plus tard que l'Algérie à la pénétration européenne, les traditions musicales ne s'y sont pas maintenues assez intactes et assez nombreuses pour que nous puissions les apercevoir nettement dans les vestiges de la musique indigène.

Sans doute les Tunisiens ont reçu, en musique comme en architecture, l'héritage des traditions des artistes maghrebins; il ne peut pas ne pas y avoir une certaine parenté entre les réalisations esthétiques de cette partie orientale de l'Afrique du Nord et celles qui sont venues de l'Ouest et y ont fait souche.

Mais déjà l'architecture prend chez eux des formes plus élancées; le minaret tunisien est plus proche parent du minaret égyptien que de la tour carrée ou rectangulaire de Tlemcen et de la Giralda; l'arc y est plus svelte, la décoration plus lumineuse et colorée. Si bien que l'architecture tunisienne est caractéristique et a pris une physionomie très particulière assez dissemblable de l'architecture de Maghreb occidental.

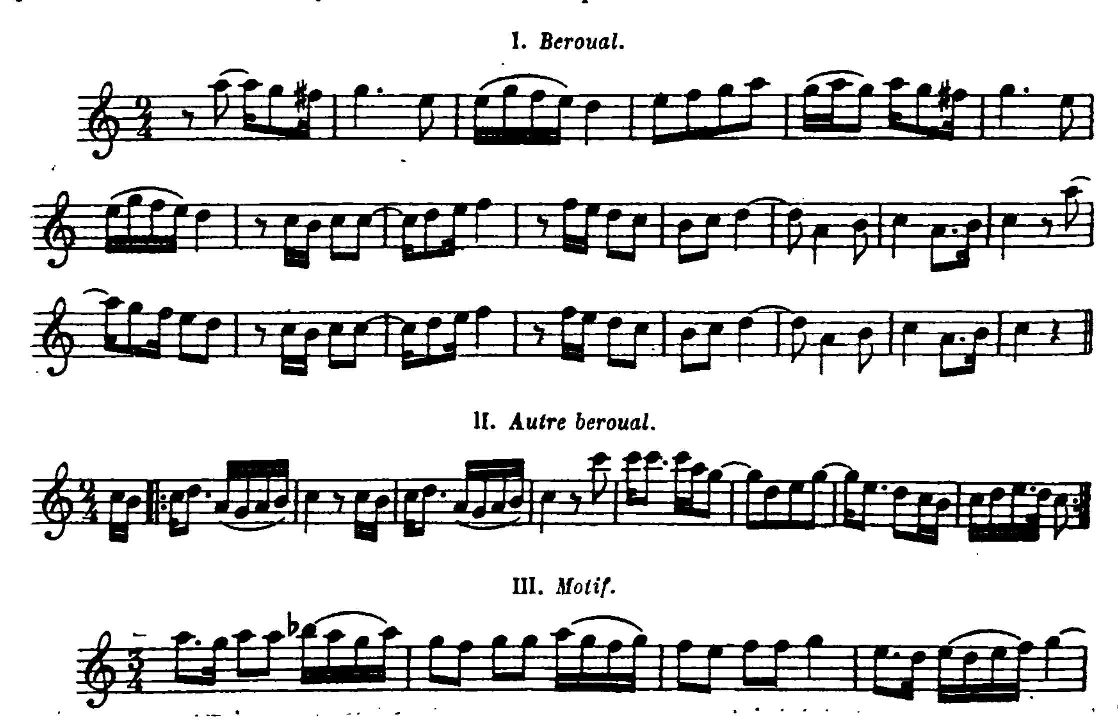
On peut en dire autant de la musique, mais toutefois en constatant que les belles traditions des chanteurs andalous ont perdu beaucoup de leur noblesse et de leur style.

Comme pour tous les pays musulmans, l'absence de toute séméiologie a confié à la seule tradition orale le répertoire des anciens, et nous avons vu précédemment ce qu'Alger et Tlemcen, notamment, ont conservé pieusement de cet héritage. A Tunis la musique a subi les défauts de ses qualités. La facilité d'invention a fait négliger la pureté des formes; une foule de compositeurs médiocres a substitué ses productions à celles qui, ailleurs, ont été défendues contre l'oubli ou les altérations, et un grand nombre de pièces modernes ont remplacé les vieilles cantilènes, les chansons et les romances de Grenade. La fluidité de la mélodie est souvent devenue de la monotonie; elle a gagné en vitesse ce qu'elle a perdu en clarté, et, comme si elle sentait son originalité lui échapper et ne plus reposer sur l'agrément propre du chant et de la ligne mélodique, elle s'est rejetée sur un fait particulier érigé en principe générateur: elle est devenue une musique syncopée.

On ne peut en effet entendre quatre mesures de musique tunisienne sans constater le flottement systématique de la mélodie reposant sur d'incessantes syncopes de tout ordre et sur des accents volontairement marqués à contretemps. C'est une véritable obsession pour l'oreille européenne; mais c'est la source d'un très grand plaisir pour l'auditeur indigène.

Voici, à titre de spécimens, quelques fragments de pièces tunisiennes :

I. *Beroual.*



II. *Autre beroual.*

III. *Motif.*



IV. *Fragments de touchiat.*

V. *Harki (final) de baschraf Kamaroun.*



Les musiciens de Tunis pratiquent spécialement les *baschraf* [128]. Ce sont des morceaux assez longs composés d'un certain nombre d'airs appelés *tebas* qui s'y incorporent un peu au gré de la fantaisie de l'exécutant.

Il y une douzaine de *baschrafat* qui portent des noms qu'on peut rapprocher du nom attribué aux modes dans les autres parties du Maghreb. Les plus connus sont les *B. Eddil, El Harck, Es Saika, Ramel el maïa, En noua, El asbain, El mazmoun, Rassed dil, As sebian.*

Certains *tebas* [132] sont considérés comme classiques. En voici un exemple :

Teba.





On en connait vingt-quatre.

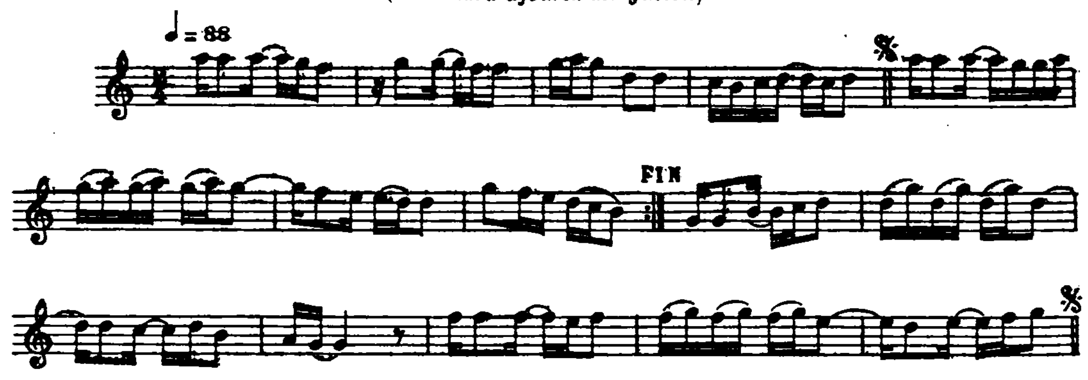
Le *baschraf* se joue assez lentement; il se termine par une finale *harki*, d'un mouvement plus rapide.

Le *beroual* [129] est un air de contexture généralement plus légère, chanté à 2/4 avec deux parties dont la première est répétée pour servir de coda.

Beroual Irak.
(*Lilti! tik liktel keder.*)



Berroual Mottaraz.
(*Bain nara djourek âla guelbi.*)



Les *khetam* [130] (clôture) sont des airs à mesure ternaire qui se jouent à la fin du concert ou d'une partie de concert.

Khetam Irak.







Le *chereul* [131] est une mélodie qui est faite, suivant l'ordre des paroles, de plusieurs parties dont l'une se répète pour aboutir à une coda.

Ech-Chereul Irak.
(*Asfar elourag baag el khdoura.*)

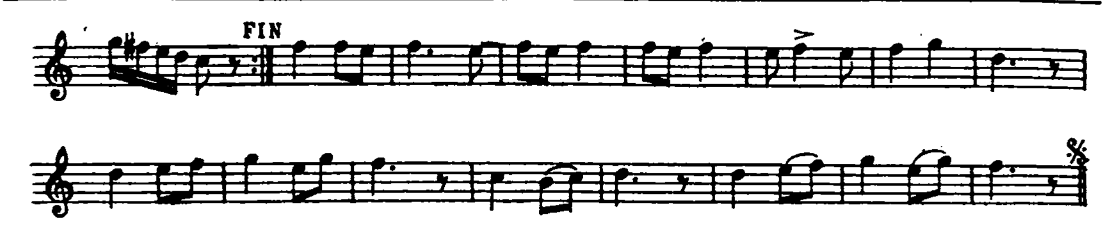
♩ = 120

FIN

Comme dans la *nouba* algérienne, il y a des *deurdj* ou *dradj*.

Dradj Irak.
(*Aï chebka nessebt ya achchag àla Faïri.*)





La musique populaire ressemble assez à celle des autres contrées du Maghreb.
Voici un air pour la danse du ventre :



Un air que les musiciens jouent des heures entières sans repos sur une mesure nettement binaire avec un accompagnement rythmique ternaire :



Voici enfin un air populaire recueilli dans l'oasis des Oulad-Yaneg :



Le dey de Tunis possède une musique qui ne paraît en public que pour les grandes cérémonies officielles et se compose de 46 exécutants jouant les instruments mis en usage dans nos musiques militaires, mais exécutant seulement des morceaux locaux, et toujours à l'unisson.

Il existe une sorte d'école de musique arabe, la *Djenaia en nassencia*, et plusieurs sociétés privées, la *Hussenia* et *El Helal*, qui s'occupent de maintenir parmi les musulmans et les israélites musiciens l'usage de la musique arabe.

La musique des Tunisiens s'exécute comme celle des Algériens. Les chanteurs hommes y ont les mêmes voix de tête, chevrotantes à force de chercher des trilles et des battements; les femmes y ont des voix fortes, gutturales.

Les orchestres s'y composent tantôt de l'unique *bendair*, tantôt des *tabella* et des *chekacheks*, tous instruments de percussion, tantôt de deux *bendair* et de la *zoukra*, et, dans les concerts des villes, de *ʿoud*, du *qanoun*, de la *kamendja*, et, pour marquer le rythme, du *tar* et de la *derbouka*. Nous dirons un mot de ces instruments au chapitre XX.

La musique indigène au Maroc.

Comme en Algérie, mais plus sensible encore, nous trouverons au Maroc la différence de deux sociétés bien distinctes, unies par la croyance religieuse, mais séparées par les mœurs et les origines.

Dans les campagnes, c'est la société berbère, les rudes montagnards insoumis à l'autorité des sultans, fanatiques et intraitables; dans les villes, c'est une société à dominante maure qui se souvient des splendeurs anciennes et a conservé un genre de vie aristocratique et contemplative, raffinée, brillante et ostentatoire.

On sait que l'Islamisme, parti du désert asiatique, s'amollit dans les pays fertiles, aux rives de la Méditerranée, dans la voluptueuse Espagne, et qu'il faillit y perdre son caractère et sa force d'expansion. Le Sahara le sauva; la discipline almoravide méditée dans les monastères du Sud, au pays des ancêtres des Touaregs, lui infusa une force nouvelle. Mais il se créa un départ très marqué dans la population entre les gens des villes et les gens des campagnes, départ qui s'accentua par suite des origines ethniques.

Dans les villes se groupèrent les Maures chassés d'Espagne, les Juifs, qui partageaient leur fortune depuis des siècles, les savants et les étudiants venus de tous les pays, les marchands et les artisans, les poètes et les musiciens. Aux xIIe et xIIIe siècles, Fez avait déjà concentré toute la richesse et tout le luxe abondant des plus belles cités espagnoles. Avec ses 785 mosquées, ses bibliothèques, ses universités, l'abondance de ses eaux claires et la ceinture de ses jardins, elle était la ville la plus florissante du Magbreb, ville de plaisir et d'intellectualité; elle organisait des fêtes annuelles de poésie et s'adonnait à toutes les formes de l'extériorisation du goût andalou pour tout ce qui est futile, brillant, coloré. Si d'autres villes, comme Marrakech, restèrent essentiellement africaines et se tournèrent plutôt vers le Sud, d'où venaient l'ascétisme des marabouts et la vaillance des guerriers, Fez, comme Tlemcen en Algérie, resta longtemps andalouse, cultiva les souvenirs de la splendeur maure et reconstitua sous la lumière du ciel africain l'existence des capitales espagnoles.

Nous ne nous étonnerons donc pas si, au point de vue de la musique, nous trouvons à Fez et dans les autres villes des vestiges très caractéristiques des mœurs musicales des Maures d'Espagne et de la musique qui florissait à Séville, Cordoue et Grenade avant le retour au Maroc.

Le souverain dispose d'une musique de chambre et d'une fanfare qui est, avec le parasol, un des signes extérieurs de la souveraineté.

La musique de chambre se compose de dix artistes choisis parmi les plus réputés du pays : 4 luths, 3 violons, 2 rebebs, 1 tar. Ils sont exécutants et chanteurs : ils doivent se présenter tous les jours au palais et y attendre les ordres du maître. Si le sultan est d'humeur musicante, ils sont introduits dans une pièce spéciale garnie d'un canapé, d'un tapis et d'un piano[1]. Le souverain désigne les airs qu'il désire entendre.

La fanfare impériale est composée des instruments usités en Europe, mais elle ne joue que de la musique arabe qui lui est donnée par le chef de la musique de chambre et qui est apprise séparément à chacun des exécutants. La fanfare a pour fonctions : de venir jouer tous les matins de jours de fête devant la chambre impériale et d'y jouer les airs des *noubet* choisis suivant l'heure de l'exécution conformément à la vieille tradition andalouse; d'accompagner le sultan quand il doit se présenter au peuple dans tout l'appareil de la souveraineté, et tous les vendredis quand il se rend à la prière solennelle qui a lieu à la grande mosquée. Elle se fait encore entendre dans le palais quand le sultan rentre de la mosquée, et termine la journée en jouant encore après la prière de l'*açeur*, « prière du soir ».

La musique est très en honneur dans toutes les classes de la société marocaine. Chez les riches citadins on organise souvent des *mesriya*, « soirées musicales », après le dîner, pour lesquelles sont engagés les meilleurs artistes des deux sexes du chant et de la danse. Dans le peuple, en dehors des grandes fêtes provoquées par les événements de famille, circoncision, prise de burnous, achèvement par l'enfant de la lecture du Koran, mariage, il y a souvent des *nzadha* [**47**], « réunions », pour faire un bon repas suivi de danse, chant et musique, et on trouve en tout temps à Fez, près du marché aux poissons, des joueurs de *bendaïr* et de *ghaïta* en quête d'un engagement.

1. Le souverain Mouley Abdelziz était musicien, jouait du rebeb, du violon et du piano et tenait cette éducation de sa mère Lalla Regia, Circassienne élevée à Constantinople.

*
* *

La musique marocaine peut se diviser en deux catégories : la musique légère, la *griha* [**137**], musique populaire, facile, que nous pouvons assimiler aux *zendani* de la musique d'Alger, et la musique sérieuse, classique, la *adla* [**138**], qui n'admet que des poésies littéraires et n'est pratiquée que par des instrumentistes et des chanteurs professionnels; elle équivaut à la musique « classique » des Algériens.

La première est regardée comme un passe-temps frivole pour l'ignorance des femmes et la débauche des hommes. La seconde est appréciée et recherchée comme un art distingué et sévère. La *griha* est d'origine récente, deux siècles environ. Elle distingue trois modes principaux : le *mcherqi* [**139**], « l'oriental », propre aux régions marocaines voisines de l'Algérie, monotone et plaintif, employé pour les invocations religieuses, pour chanter les beautés de la nature; le *meqçour el djenad* [**140**], « qui a les ailes coupées ou qui est accablé de douleur », affecté aux élégies, aux chansons d'amour; le *mezlouq* [**141**], le « glissé », que l'on dit venu du Souss et qui convient aux chansons humoristiques.

La *adla* est venue d'Andalousie; elle n'est exécutée que par des hommes et sur les instruments à cordes, *kemendja, rebeb, luth,* accompagnés par le *tar.* Son répertoire, au dire des musiciens, est uniquement composé de vieux recueils de poésies hispano-mauresques chantées sur les mélodies anciennes conservées par la tradition. Comme nous l'avons constaté pour la musique *çenaâ* des Algériens, les poésies de la *adla* expriment souvent des regrets du passé, la souvenance de la splendeur des grandes cités arabes, l'évocation des fêtes, de la puissance, de la civilisation des aïeux, la rancune contre les Espagnols ravisseurs.

D'ailleurs les musiciens du Maroc connaissent les *noubet,* autrefois au nombre de vingt-quatre, réduites maintenant à onze, composées de cinq à six séries de chants dont l'allure va en s'accentuant, appliquées à des poésies particulières et exécutées à des heures du jour et de la nuit bien spécifiées.

Les plus en vogue sont celles qui se chantent sur les modes : *Maia, Stihlal* [**142**], *Arq adjem* [**143**], *Hedjaz* [**144**] souvent appelé *zidane, Çehan* ou *çeb'in* [**145**], *Ress ed dil, Ressd El euchchaq* [**146**], *Remel maia, Ghriba* ou *ghribt, Mcherqi.*

Le *maia* n'est chanté que la nuit; le *stihlal* après le coucher du soleil; le *ressed dil* au milieu du jour; le *euch-chag,* le matin; le *ghribt* de trois à cinq heures de l'après-midi.

La *nouba* marocaine se compose de la série suivante : un prélude sans mesure; une ouverture instrumentale; une mélodie à mouvement lent; une mélodie à mouvement plus rapide; un interlude instrumental à mouvement ternaire vif; un final très rapide.

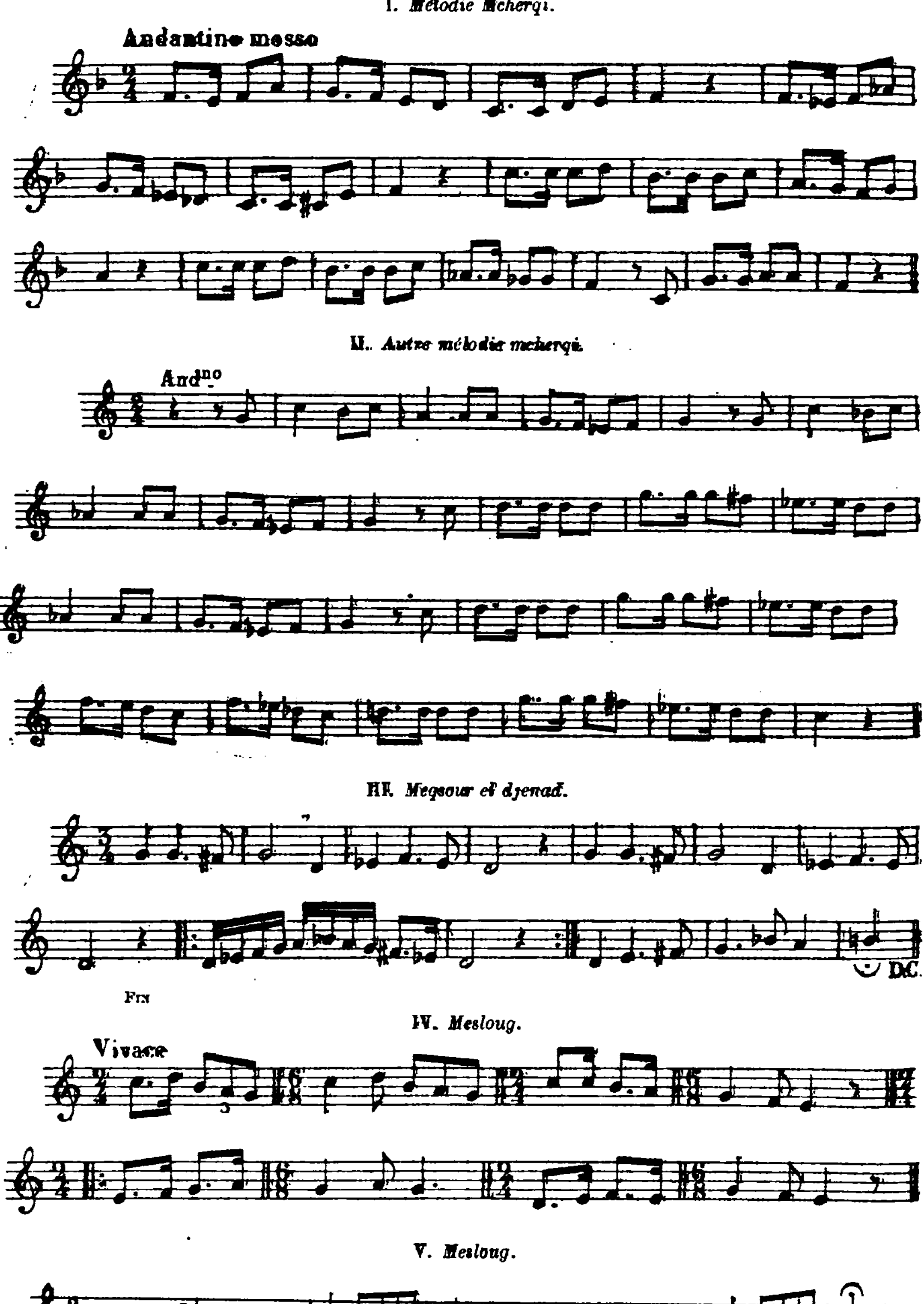
Les mélodies ont plusieurs couplets alternant avec un interlude instrumental.

En somme, le répertoire des musiciens marocains a les mêmes origines que celui de la musique dite classique en Algérie; il s'est formé par les mêmes apports hispano-mauresques et s'est maintenu autant que l'ont permis les défaillances fatales de la tradition purement orale. Tout ce que nous avons dit plus

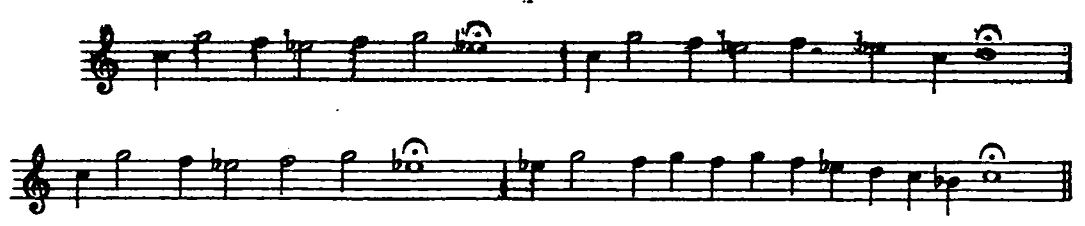
hant de la musique d'Alger s'applique assez étroitement à la musique du Maroc, aussi bien pour la musique populaire que pour l'art plus élevé des citadins et des professionnels.

Par contre, dans les campagnes la musique a conservé les formes et le caractère berbères; elle y est plus fruste et aussi plus énergique, plus sévère et plus agreste.

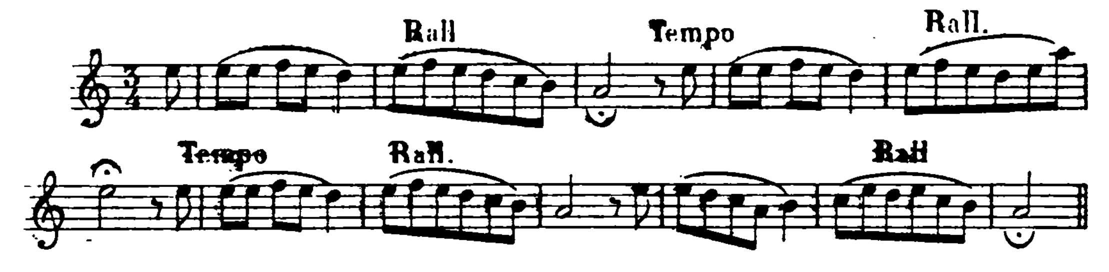
La parenté très étroite et la similitude des formes de la musique du Maroc et de la musique de l'Algérie nous dispense de donner beaucoup de textes musicaux. Voici cependant des types marocains :



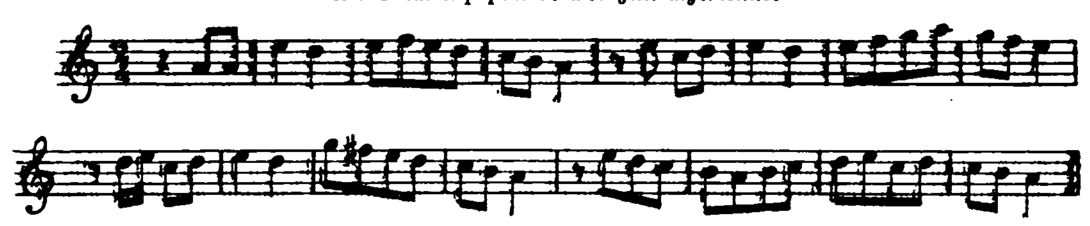
VI. *Mélopée berbère.*



VII. *Air des Ksours de Figuig.*



VIII. *Zendani populaire d'origine algérienne.*



La musique chez les Kabyles.

Ce que nous avons dit précédemment des Kabyles et de la race berbère expliquera suffisamment pourquoi la musique kabyle doit différer dans ses bases et dans ses formes actuelles de la musique arabe, surtout de la musique hispano-mauresque.

La société berbère n'a presque pas évolué : elle est aujourd'hui, à fort peu de chose près, ce qu'elle était au temps où Ibn Khaldoun écrivait son histoire, ou même ce qu'elle devait être pendant la domination romaine. Les Berbères sont restés des agriculteurs et des guerriers; leurs agglomérations n'ont connu ni le luxe ni la splendeur; leur mœurs et leurs goûts sont demeurés presque immuables; leurs arts n'ont rien ajouté à leur caractère rudimentaire et fruste. La musique berbère est donc, en principe, très archaïque, sans ostentation, simple et rude. Elle ne connait pas les instruments à cordes des citadins : la *ghaïta*, le *bendaïr*, le *tebeul* et la flûte en roseau lui suffisent et ajoutent même de l'âpreté et de la virilité à ses mélodies favorites. Elle se contente de thèmes courts, simples, d'un ambitus peu étendu, et, comme la classe ouvrière seule chante, son esthétique est confinée à des formes traditionnelles ou improvisées qui se transmettent oralement et conviennent bien à une race qui eut de tout temps à lutter contre l'ingratitude de la terre, les intempéries des saisons et les attaques des envahisseurs.

En Kabylie chaque tribu a ses chants qui lui sont propres; ils relatent généralement les combats soutenus contre l'infidèle ou contre les tribus ennemies, les calamités publiques, les miracles d'un saint vénéré.

Les femmes chantent beaucoup et fournissent beaucoup de mélodies qu'elles improvisent en se livrant aux travaux du ménage ou aux travaux des champs. En raison des faits quotidiens de la vie collective, ces improvisations sont vite répandues dans les villages kabyles. Il en est de même des couplets composés par les petits bergers ou par les artisans; leur vogue est vite établie, et la tribu enrichit ainsi son répertoire.

Les chansons d'amour sont aussi très nombreuses, mais le plus souvent les paroles sont très licencieuses.

Depuis quelques années on a pu remarquer que la musique kabyle subissait une transformation importante. Les écoles françaises, les missions françaises et anglicanes ont appelé à elles un grand nombre d'enfants, et l'enseignement qu'elles ont adopté comporte des chants français pris au répertoire des écoles primaires, aux recueils de Claude Augé et de Marmontel notamment, ce qui est évidemment regrettable au point de vue du pittoresque.

Cette diffusion de quelques mélodies françaises a eu un double résultat. Tout d'abord, avec les facilités remarquables d'assimilation des jeunes Kabyles, ces airs ont été retenus, répandus dans les tribus, et il n'est plus rare d'entendre dans les villages les plus perdus au milieu des montagnes kabyles une chanson d'amour ou satirique chantée sur une mélodie extraite des recueils scolaires.

En second lieu, les Kabyles, au contact de cette musique à tonique bien déterminée, perdent peu à peu leurs gammes archaïques et ramènent leurs vieilles chansons à nos tonalités majeures ou mineures. Cette transformation très sensible dans la musique chantée se constate également dans la musique instrumentale, et les musiciens kabyles marquent même une

propension significative à incorporer dans leur répertoire les refrains en vogue apportés des villes par leurs coreligionnaires ou par eux-mêmes au cours de leurs émigrations périodiques ou de leurs voyages de colportage.

Il s'ensuivra que d'ici à fort peu de temps la musique kabyle aura disparu ou tout au moins aura perdu totalement son individualité.

Voici quelques spécimens de ce qui nous reste de la musique indigène en Kabylie à ajouter à ceux que nous avons donnés précédemment.

De la musique religieuse nous citerons l'appel à la prière :

Adjam kabyle.



et comme suite aux mélodies données page 2822 un autre chant de funérailles :



Voici une chanson que presque toutes les femmes kabyles chantent pour célébrer « l'anneau de pied qui est neuf ». Aux Beni Yenni elle comprend une vocalise comme couplet sur la! la! la! et elle se termine par les mots *Ja azouaou a Khalkal adjedid* (ô aoua! l'anneau de pieds qui est neuf!)



Les femmes des tribus de la vallée de l'Oued Sahel chantent la même chanson sur l'air suivant :



Dans le Haut Sebaou le même air est devenu :



On trouve en Kabylie un assez grand nombre de chansons populaires dont les paroles comportent seulement un refrain de deux ou trois mots et dont les couplets sont vocalisés sur la syllabe la!

A Said Egma.



A khalli mel h'á.



Il en est aussi qui servent de timbre aux improvisations des femmes ou des bergers et qui ne comportent par conséquent pas de paroles particulières.

Tel est ce refrain connu en Kabylie sous le nom de *Oulli! Oulli!* (brebis! brebis!) :



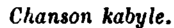
Les textes suivants donnent une idée exacte des mélodies populaires kabyles, de celles tout au moins qui ont conservé assez de caractère et n'ont pas encore, comme beaucoup d'autres, subi les influences de la musique moderne.

Chanson des Beni Henni.



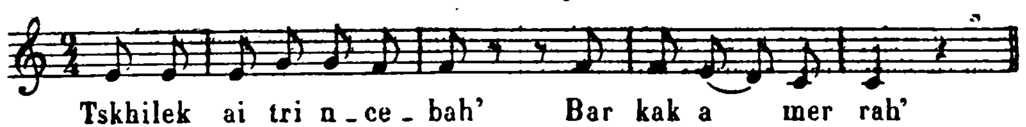

Chanson kabyle.




Chanson kabyle.




Chanson kabyle.



Voici maintenant quelques spécimens de musique instrumentale kabyle qui achèveront de montrer combien l'art musical berbère diffère de l'art musical des Maures et se révèle adéquat aux mœurs de la race.

Air de ghaita.



Air de marche.




Prélude.
Rythme d'accompagnement
Tebeul
Bendaïr
Air de danse kabyle.
Tebeul
Accompagnement
Bendaïr
tr
tr
Air de danse kabyle.
Presto.
1a
2a



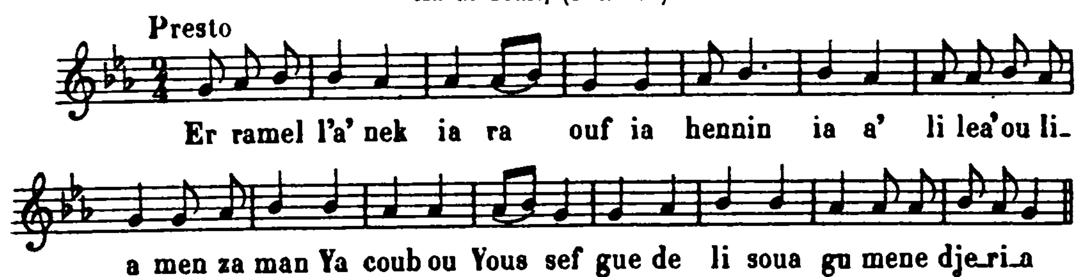
∴

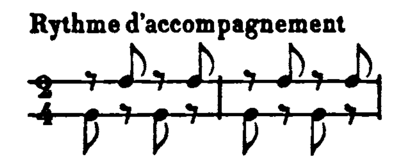
La musique berbère, précisément en raison de la vaste étendue du territoire occupé par la race autochtone, est très répandue en Algérie. On peut dire qu'en dehors des villes du littoral et du Tell, dans les tribus reculées et dans tout le sud de l'Algérie, l'art musical des Bédouins est à dominante et à caractère berbères. Cette physionomie s'altère rapidement en raison de la fréquence et de l'importance des relations de ces contrées avec les villes du Nord; la présence de garnisons françaises, la multiplicité des écoles franco-indigènes et un nombre considérable d'autres causes d'ordre économique et social précipitent cette altération.

On trouve cependant encore en territoire indigène quelques mélodies originales ayant conservé la saveur simpliste et forte d'un art primitif de pasteurs et de nomades.

Voici quelques refrains recueillis à Laghouat et dans le Sud et qui représentent très exactement la musique de ces pays :

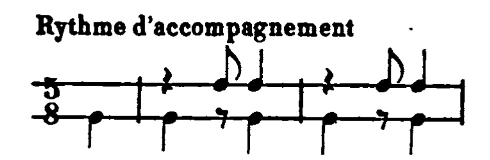
Air de Yousef (Guerrara).





Kelmat Tidjani.





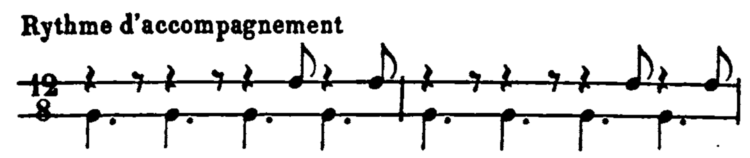


Complainte (Berrian).

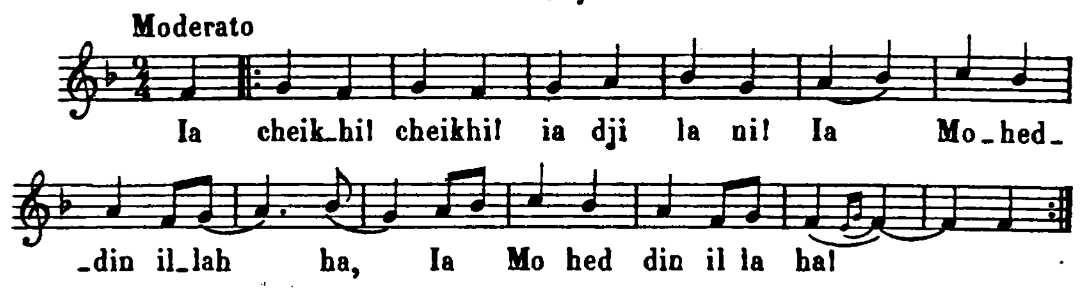




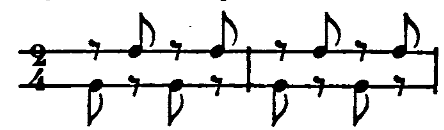




Chanson de Djilani.







Nous donnerons enfin trois *kelmat* du Sud avec l'accompagnement de *guesba* qu'exécutent les professionnels dans les marchés ou les cafés maures. On y verra comment le musicien interprète le chant et cherche à l'orner sur sa flûte primitive.





On ne manquera pas de remarquer dans les airs qui précèdent deux particularités intéressantes.

C'est d'abord le rythme d'accompagnement n°s II et III superposant (II) un rythme de 7 unités ou de 5 unités sur chaque groupe de trois unités du chant. On verra là un nouvel exemple de l'infinie diversité des rythmes que donnent les instruments de percussion pour suppléer à la monotonie du chant homophonique et pour donner aux mélodies une sorte de substratum qui, faute d'harmonie, cherche des moyens d'expression et de décoration dans les combinaisons rythmiques des sons frappés.

C'est ensuite l'essai timide d'ornementation du chant par la flûte du berger, essai qui ose parfois aller jusqu'à une dissonance.

Nous n'avions pas encore rencontré cette liberté d'allures dans tout le pays maghrebin. Mais elle ne saurait infirmer la règle du goût monodique qui est le principe et le système de la musique arabe. Il faut y voir seulement une exception très rare, inconsciente même.

Elle ne nous empêche pas de constater que Platon avait raison quand il affirmait que « le style musical ne change jamais sans que soient aussi altérés les principes de l'Etat ». La domination française en Afrique du Nord, si elle a modifié les cadres directeurs de la société indigène, a laissé subsister intégralement ses statuts personnels, ses mœurs et sa religion. Il ne faut donc point s'étonner si l'art musical, l'art sociologique par excellence, s'est conservé, chez les

Berbères, surtout dans les campagnes et dans le Sud, pareil à lui-même malgré les siècles, naïf et simple, syllabique dans ses vestiges les plus purs, à amplitude resserrée, à intervalles conjoints, à successions lentes et monotones, un art qui convient admirablement à une race cristallisée depuis des siècles dans un état social primitif et qui sait, selon l'expression de Westphal, se composer avec peu une sphère de contemplation idéale.

La musique chez les Touaregs.

Tous les explorateurs qui ont pu pénétrer chez les Touaregs et connaître leurs mœurs s'accordent à reconnaître que la musique y est en grand honneur.

Le chant est une des passions des Imouhar[1]. Si les parents de la jeune Targuie sont à l'aise, elle apprendra à jouer de l'*am'zad*[2]. Les Touaregs organisent fréquemment des soirées musicales (*ahal*, au pluriel *ihallen*) où se donnent rendez-vous jeunes gens et jeunes filles et aussi les hommes mariés et leurs femmes. Les hommes y viennent souvent de très loin, revêtus de leurs plus beaux habits, portant leurs plus belles armes; les femmes rivalisent d'atours et d'élégance. Les chants alternent avec les causeries. Les hommes chantent, en de petites pièces de vers qu'ils ont composées, les mérites de leur Dulcinée, les exploits qu'ils ont accomplis, les razzias auxquelles ils ont pris part. Souvent aussi ils improvisent des satires contre leurs ennemis, perpétuant à travers le temps une coutume qui remonte aux siècles antéislamiques, à l'époque des plus anciens monuments de la poésie arabe, ou *hidja*, à la satire, à laquelle on attachait des idées superstitieuses et un effet maléfique.

Les femmes vantent le courage et célèbrent l'amour.

Dans les unes et les autres sont souvent mentionnés les violons et la musique.

« Faites-moi l'aumône de trois notes de violon, chante Mastan ag Serada, prisonnier à Alger[3]. Et celle du matin, celle du soir et une victorieuse qui nous distingue des gens de rien, de ceux qui font des promesses vaines. »

Le même troubadour guerrier, au lendemain d'un combat avec les Touaregs de l'Aer, improvise une chanson nouvelle.

« Midi est venu, la rencontre est certaine. Ceux d'Aer n'aiment pas la bataille, — comme s'ils n'avaient pas cure des violons — qui sont sur les genoux des femmes peintes. »

Moumen, un autre prisonnier, à qui on demandait pourquoi les Touaregs ont l'instinct si batailleur, répond :

« Ce qui me pousse à la bataille, c'est un mot blessant et la peur de la malédiction éternelle, et la crainte des cercles de jeunes filles avec leurs violons. »

Un de ses compagnons de captivité interrogeait M. Masqueray, le savant professeur d'Alger : « Est-ce que vous chantez quand vous vous battez?

— Nous avons des trompettes qui chantent pour nous. »

Il sourit et répliqua :

« Nous autres, nous chantons pour montrer que nous n'avons pas peur, quand nous sommes en route, par bravade, ce que nous ne faisons jamais dans nos campements; et puis dans la mêlée nous chantons encore, nous jetons des vers à la figure de nos adversaires, et la preuve du plus beau sang-froid est de nommer alors des femmes pour faire voir qu'on ne pense pas à la mort[4]. » Ces chansons, composées pendant les heures de la sieste, à l'ombre des gommiers, dans les plaines blanches, sont transmises de bouche en bouche et répétées sous les tentes. Les jeunes gens et les jeunes filles en composent d'autres le soir dans leurs réunions musicales; il en résulte un répertoire assez considérable.

Un fait assez curieux est à noter : chez les Touaregs, les paroles sont en quelque sorte subordonnées à la musique. La base des chansons est un *touït*, un air ou mieux un « timbre » auquel les compositions poétiques sont assujetties, au moyen de contractions, d'élisions et de toute sorte de complaisances grammaticales. La métrique poétique n'existe pas; mais la métrique musicale est prédominante. La poésie est donc asservie à la musique, et ces deux arts, ainsi liés intimement, sont devenus plus qu'un passe-temps de femmes, un excitant des principes d'honneur des guerriers, un moyen d'éducation de la jeunesse à laquelle on rappelle les événements glorieux du passé de la tribu.

Les Touaregs ont, suivant la confédération à laquelle ils appartiennent, un nombre variable de *tiouit* auxquels ils adaptent toutes leurs poésies.

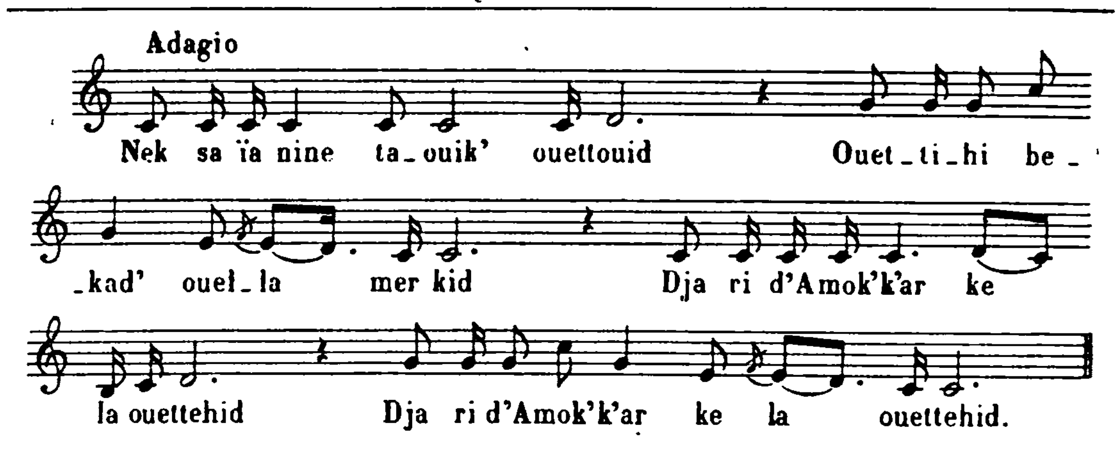
Les Imouhar de l'Ahaggar en ont neuf :

AZEL IZEMBIR :	O≥ⴲ]ⵙ‖#
OUAN DAT AMOUD : *(Celui de l'Aurore)*	Λ:]+Λ⁞
ASEHA KA :	∴ ∴ ⵙ
TIHADANARIN	ǀOǀƎ⁞≥+
ARAB : *(Celui des Arabes)*	ⴲ O
SAÏANINE : *(Celui du chant par excellence)*	/ǀ≥ⵙ
HOUDJAN :	ǀ ·ǀ· ‖
TAN IÏSSAN : *(Celui des chevaux)*	ǀ ⵙ ≥ ǀ +
AÏNANA : *(Emprunté aux Azdjer)*	· / ǀ ≥

Les Azdjer distinguent le *saïanine* vif et assez rapide employé chez les Kelr'ela et les Taïtoq, le *ahinena* lent et traînant comme une mélopée, et le *asaher'*, particulier à leur tribu.

Nous donnons ici une chanson sur le *tiouït saïanine* rapportée par M. Rimbaud de chez les Imougar :

1. *Le Chant chez les Imouhar*, par l'officier interprète Rimbaud.
2. *Six Mois chez les Touaregs du Ahaggar*, par l'officier interprète Benhazera.
3. *Chansons des Touaregs*, par Masqueray, 1889.
4. *Idem.*



Traduction : « Je chantais avant que tu ne fusses né. Ce n'est point un péché de chanter; par Dieu, c'est une chose louable. Entre Dieu et moi ne t'interpose point. »

Les violons touaregs accompagnent le chant en faisant entendre quelques notes tenues. On trouvera la description de l'*amz'ad* à la page 2925.

XV

LES FORMES MÉLODIQUES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Si on étudie très attentivement la musique des indigènes du Maghreb, non seulement en l'entendant souvent et avec persévérance, mais aussi après avoir noté beaucoup de mélodies et en avoir analysé le texte, on constate que, sous des formes devenues compliquées et d'apparence inextricable, sous la profusion des ornements dont l'affublent les musiciens actuels, cette musique possède un fonds de simplicité mélodique, de clarté et de sentiment totalement insoupçonné.

De même que dans l'arabesque la plus capricieuse, le fouillis des lignes et des figures géométriques, l'ondulation symbolique des rinceaux traités avec une minutie extrême, la prodigieuse richesse de détails n'empêchent pas de ramener cette prodigalité charmante à une sorte de squelette géométral, de même dans la mélodie d'aspect informe et incohérent se révèlent toujours une contexture primordiale et un parti pris de composition.

Il n'y a pas de désordre dans ces plafonds sculptés de l'Alhambra, chefs-d'œuvre d'une adorable fantaisie qui sait assouplir la rigidité des lignes et couvrir les surfaces planes d'une abondante floraison de mailles menues et délicates où se perd le rêve.

Il n'y a pas davantage de désordre dans la formation des mélodies indigènes, et à travers la prétention souvent de mauvais goût des ornements, à travers les surcharges touffues de traits décoratifs, on découvre aisément une trame régulière et soutenue.

Quand on aperçoit pour la première fois un temple musulman, un tombeau de kalife, une porte de medersa ou un couloir de palais, il semble que l'œil va s'égarer dans cette diversité de figures et de motifs noyés dans la masse; on croirait que ces rinceaux variés à l'infini, ces colonnes dissemblables, ces voûtes, ces encorbellements, ont été juxtaposés plus par le hasard que par un architecte ayant conçu et réalisé un ensemble. Tout cela donne une première impression d'un heureux désordre, d'une marqueterie audacieuse qui a vaincu comme en se jouant les difficultés techniques les plus ardues. Il semble qu'il soit impossible de découvrir dans l'œuvre architecturale ou décorative la manifestation d'une esthétique ayant un idéal et des lois. Mais si on ne s'arrête pas à cette impression objective et superficielle, la logique et la philosophie de l'art musulman apparaissent réelles et permanentes, directrices et suggestives. Des lignes très nettes indiquent une épure mûrement réfléchie; les polygones créateurs montrent leurs figures élémentaires; leur répétition constitue un labyrinthe apparent facile à parcourir quand on en a trouvé la clef; l'analyse dégage l'aspect touffu du décor de la surcharge de ses accessoires, et dans cette infinité d'assemblages, dans ses retours périodiques des motifs, se montre la pensée de l'artiste.

Nous croyons qu'il en est de même pour l'art musical musulman.

Voici, par exemple, une mélodie simple, dont la ligne ondule doucement et se meut dans un ambitus peu étendu :

Touchiat remel maia.



Elle est facile à suivre comme est facile à reconnaître la pensée musicale composée de deux motifs qu'elle exprime.

Elle est proche parente des mélodies religieuses, des airs berbères communs aux contrées où la société peu en contact avec des civilisations avancées est restée dans ses rudiments primitifs.

Mais la voici traduite par un artiste maghrebin de virtuosité moyenne; la voici parée d'atours et de falbalas, n'ayant déjà plus la saveur du terroir et l'originalité fruste de sa forme première.



Les deux mélodies suivantes montrent également quel travail de simplification il faut opérer pour dégager des surcharges et des ornements la ligne primitive d'une mélodie indigène.



On comprend par ces exemples combien il faut se garder de juger la musique des indigènes maghrebins sur ses apparences. Elle paraît se résumer à quelques airs monotones très semblables entre eux, se répétant à l'infini et n'ayant entre eux aucun lien.

Nous croyons pouvoir affirmer qu'elle mérite du musicologue plus que l'indifférence professée pour les choses d'apparence informe nées d'un besoin instinctif que ne semble inspirer aucune de nos lois esthétiques occidentales. Elle contient et la manifestation de ce besoin instinctif qui crée le rythme et l'expression d'un sentiment plus élevé qui, dans la succession des sons disjoints ou conjoints, crée la mélodie.

***

La musique maghrebine connaît le motif et son importance.

Cela est apparent surtout dans la musique instrumentale. Si elle traite le motif comme unité rythmique, elle le répète tantôt bien pareil à lui-même obéissant presque à notre vieille loi de la « carrure », les mêmes notes revenant exactement sur le temps fort ou sur le temps faible, tantôt changeant sa position dans la mesure, comme si cette dernière était subordonnée et sacrifiée à la répétition du motif mélodique.

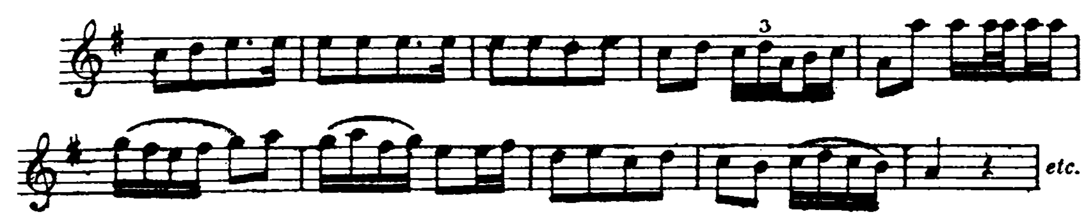
Noubet sultan.



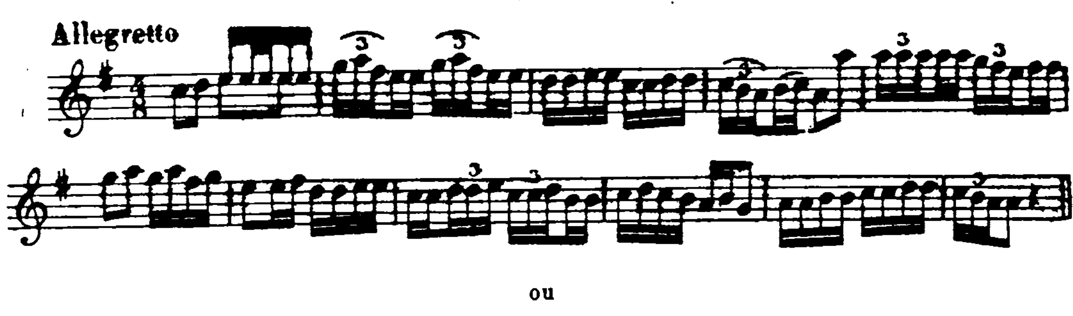


Le motif est traité par augmentation et par diminution. Tel est le thème de la *touchiat Ghribt Hassine.*

Thème Ghribt Hassine : Coda.



Touchiat Ghribt Hassine.



ou



Le motif est presque toujours suivi d'un second motif qui forme avec lui antithèse, soit comme construction, soit souvent comme tonalité. Ce procédé de composition est apparent dans les premières mesures de la *touchiat Zidane* (voir Touchiat Zidane p. 2848), motif A et motif B; motif C et motif D; motif F et motif G).

Les motifs et leurs antithèses forment des périodes qui se répètent et, cela fait, s'enchaînent avec des périodes nouvelles formées de thèmes nouveaux et sur des tonalités différentes.

Ainsi à la période ci-dessus succède le motif C combiné avec le motif D pour composer comme une nouvelle strophe.

La tonalité a changé, et pour revenir dans le mode *zidane* quand l'orchestre aura dit deux fois les neuf mesures de la deuxième strophe, il fera entendre la phrase intermédiaire E qui lui sert de modulation.

Les thèmes déjà énoncés reviendront à plusieurs reprises; l'un d'eux servira de conclusion sur un mouvement plus rapide, et la formule du mode, gamme ou thème modal, terminera dans un largo couronné d'un point d'orgue sur la tonique.

Peut-on refuser à des compositions ainsi ordonnées un caractère musical et peut-on les croire filles du hasard quand elles obéissent à des lois évidentes et respectées par la tradition?

Nous retrouvons d'ailleurs dans la musique maghrebine la plupart des procédés classiques de composition.

La répétition du motif sur des tonalités ou à des hauteurs différentes y est assez fréquente.

Touchiat çika (fragment).





La variété des tonalités et des mouvements s'y rencontre à chaque pas; telle pièce se compose de parties agencées comme celles de notre rondeau; presque toutes ont des parties parfaitement définies où apparaissent un trio, une coda, une strette, un da capo, des reprises, etc. Il y a donc ici une véritable architectonique musicale, un sentiment de la symétrie, de la diversité dans l'ordre, un parti pris manifeste, une pensée, un sentiment, un art. Nous allons rencontrer d'autres témoignages de cette musicalité primitive peut-être, mais réelle, de l'art maghrebin.

Ce sont d'abord ces formules si anciennes, on pourrait dire si universelles, qui apparaissent partout comme l'alphabet rudimentaire de la mélodie et qui sont tellement adéquates au sens musical des peuples, qu'elles ont pu constituer les bases de la séméiographie musicale, les neumes du moyen âge, les groupes et les hypostases de la liturgie orientale grecque ou arménienne.

On les retrouvera dans les quelques exemples que nous donnons ici.

Fragments de Touchiat remel maia.



Fragments de Touchiat maia.

La musique maghrebine affectionne particulièrement certaines formes mélodiques.

Une suite de notes descendant par degrés conjoints est toujours transformée par une série d'appogiatures longues ou par des triolets intercalaires.

Une note tenue prend presque toujours appui sur le degré inférieur remonté parfois au moyen d'un demi-ton.

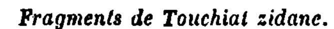
Une valeur de longue durée est rarement tenue. Dans le chant elle est trillée ou lourdement battue par des coups de glotte. Les instruments la divisent ou plus généralement la transforment en un battement avec la note supérieure, la tierce ou la quarte.

Fragments de Touchiat Ghribt.



Fragments de Touchiat remel maia.




Fragments de Touchiat zidane.



Fragments de Touchiat ghrib.



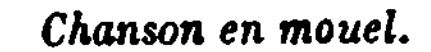
Fragments d'une chanson Tunis.



Forme commune à beaucoup de pièces.



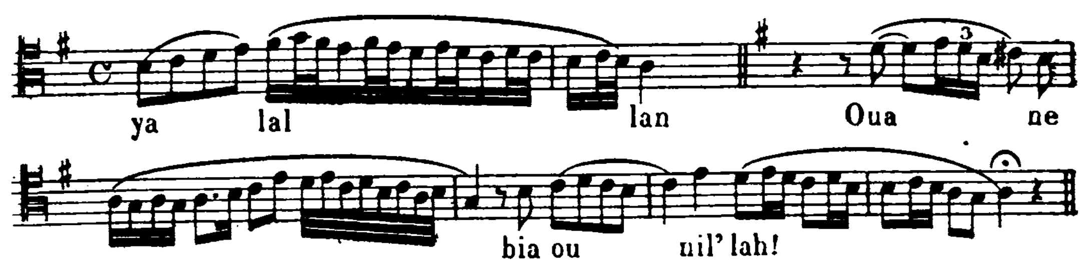
Tehember sikâ.


Chanson en mouel.



Messeder de la nouba remel maia.


id.



Marche de Tunis.



Touchiat aardk de Tunis.



Touchiat dil de Tunis.



Nesraf en maia.

Touchiat de remel maia.

Chanson de mode sika.

nes ker oua na bet

Touchiat remel.

Touchiat ghribt hassine.

pour

Zendani en zidane.

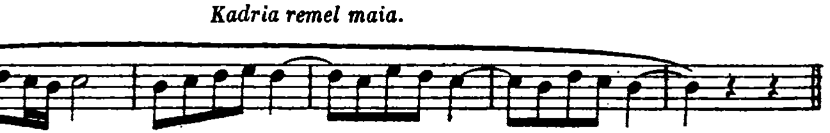
pour

Mestekber adrak.

Une des formes favorites de la musique maghrebine est la syncope. On la trouve partout du Maroc à la Tripolitaine, moins fréquente chez le Berbère que chez l'Arabe, mais très employée surtout par le Maure, qui apprécie vivement en elle la rupture de la cadence, l'imprévu et le flottement de sa démarche, l'originalité, la grâce et l'énergie qu'elle apporte à la ligne mélodique.

Nous y rencontrons toutes les modalités de la syncope.

Kadria remel maia.



Touchiat ghribt.





La musique maghrebine pratique avec une faveur marquée les valeurs irrégulières et les changements de la division du temps dans la même mesure.

Voir Messeder Nouba Remel Maïa; page 2853, Prélude kabyle, p. 2889.

Quant aux notes d'agrément, appogiatures longues et brèves, simples ou doubles, fioritures, gruppetti montants ou descendants, trilles ouverts ou fermés, mordants simples ou doubles, elle en fait un véritable abus.

Nous ne pouvons mieux définir son besoin d'ornements et de surcharges qu'en disant qu'elle a horreur du vide.

Ici encore nous trouvons un rapprochement étroit entre la musique et l'art décoratif des musulmans, tout au moins de l'art des dernières périodes. A ces heures proches de la décadence l'art musulman a perdu toute robustesse et toute énergie. Sa préoccupation n'est plus la grâce de la ligne; son souci n'est plus l'eurythmie des volumes et des surfaces. Il s'adonne violemment, on dirait éperdument, au mensonge des lambris dorés; il ne conçoit plus une surface qui ne soit couverte de festons et d'astragales, pas un angle qui ne soit comblé de pendentifs aux légères stalactites, pas un mur qui ne reçoive la décoration somptueuse de la faïence ou de la mosaïque.

La poésie ne se contente plus des grandes et fortes pensées; elle devient, avec Motenebbi et ses imitateurs, prétentieuse et boursouflée.

La musique suit la même évolution fâcheuse. La ligne mélodique n'apparaît plus aussi nette et aussi décisive. Les ornements les plus divers l'affublent sous prétexte de l'embellir; le chromatisme des Byzantins et des Persans rapetisse les intervalles; les inflexions langoureuses de la voix, si chères aux Orientaux, passent dans les instruments; l'enjolivement absorbe tout et devient le principal au lieu de rester l'accessoire.

Désormais tous les degrés disjoints seront réunis par un trait rapide ou une glissade de la voix; tous les intervalles seront comblés par des petites notes s'ils sont assez rapprochés, par un dessin mesuré s'ils sont plus grands. Cette particularité est surtout manifeste dans la musique vocale, comme on peut s'en rendre compte par les diverses mélodies que nous avons données au chapitre précédent.

A Alger et dans tout le centre maghrebin, ce besoin de combler les vides est allé jusqu'à supprimer les silences dans la façon d'exécuter certaines pièces instrumentales. L'oreille a beaucoup de peine à percevoir un arrêt quelconque de la mélodie. Nous avons noté des *touchiat,* par exemple la *touchiat maïa,* où le *kemendja* solo n'a pas pu nous permettre d'inscrire seulement un demi-soupir, tellement il répétait avec soin toute note tenue et s'ingéniait à ne point donner l'impression d'un arrêt si petit fût-il. Les musiciens maghrebins à qui nous avons demandé la raison de ce souci exagéré nous ont invariablement répondu que c'était pour ne pas « laisser tomber la mesure ».

Il n'en est pas de même à Tunis. Dans certaines touchiat, notamment la *touchiat çika,* la *touchiat dil,* lorsque l'orchestre, après avoir dit une première fois la série de motifs qui composent cette pièce, revient da capo, il sépare chaque motif par un long silence.

Ce *perpetuum mobile* de la musique instrumentale des Algériens se généralise dans tout le Maghreb à la musique de danse. Là c'est le déroulement continu de la mélodie sans pause ni arrêt, jusqu'au moment où les danseuses exténuées s'abattent dans une crise aux pieds du musicien impassible, que cet exercice n'a pas le moins du monde fatigué.

Nous apporterons plus loin, à propos de la musique vocale et du rythme, quelques données de plus à cette thèse d'une architectonique musicale apparente agissant suivant des lois peut-être instinctives et non codifiées comme les lois de la symétrie, de l'ordre, de l'unité, mais lois réelles et qui se vérifient en musique mieux que dans les autres arts dès qu'un être humain cherche à exprimer son âme par son chant et à retrouver sur son instrument cette extériorisation de ses sentiments, de sa peine ou de sa joie.

***

L'ambitus des mélodies instrumentales telles qu'elles sont jouées sur les instruments arabes a très peu d'amplitude. Cela tient à la tessiture des instruments eux-mêmes. Elle dépasse rarement une octave et souvent n'atteint pas cet intervalle. Il y a là une des causes nouvelles de l'impression de monotonie donnée à nos oreilles européennes par la musique des Maghrebins. En outre, les instruments d'orchestre, ceux qui sont exclusivement employés pour la musique classique et pour les fêtes privées ou les concerts en lieu clos, ont un timbre plutôt sourd et frêle qui aggrave ce caractère. Mais pour les indigènes, c'est au contraire une source de jouissances profondes : le ronronnement du *rebeb,* le pizzicato de la *kouitra,* les sons menus du *qanoun,* conviennent admirablement à ces rêveurs qui savent s'immobiliser des heures entières dans une sorte de méditation inconsciente et trouvent dans cette musique l'atmosphère de mystère où se complaît leur indolence résignée.

Une particularité de la musique instrumentale rend quelquefois assez difficile la compréhension de la ligne mélodique. Le joueur de *kouitra,* par exemple, ne démanche jamais; la mélodie y est donc enfermée dans la tessiture déterminée par la note la plus grave et la note faite par l'annulaire sur la première corde (voir chap. XX, *Instruments*). Cette tessiture est d'une octave. Mais si la mélodie dépasse l'octave, les notes au-dessus seront faites à l'octave inférieure.

Ces sauts d'octave, que nous retrouverons dans la musique vocale, sont moins fréquents dans le *kamendja,* dont la tessiture est plus grande et qui démanche quand l'instrumentiste en possède assez la technique. Ils sont inusités sur la mandoline, qui a été introduite dans les orchestres arabes depuis une quinzaine d'années. On les remarque assez souvent dans les *ghaïtas* pour les mélodies qui n'ont pas été faites en vue de cet instrument, surtout pour les mélodies européennes, chansons en vogue ou airs d'opérette que les noubas de tirailleurs adaptent à leurs instruments. Cette transposition d'une note au cours d'une mélodie ne paraît pas anormale aux musiciens indigènes : n'ayant aucune notion de théorie, ils ne mesurent pas la hauteur du son, et quand nous leur faisions remarquer cette anomalie, ils répondaient invariablement :

Maïa tahtania, maïa fouqania kif kif.

« Le *la* en bas, le *la* en haut, c'est la même chose. »

Indépendamment des formes musicales qui se retrouvent dans la musique maghrebine et appartiennent au fonds commun des arts de tous les pays, il est des formules spéciales conservées par la tradition et qui sont le propre des modes. On les trouve apparentes dans les finales ou cadences.

Telles sont la cadence du *remel :*



la cadence du *çika :*



la finale du *djorka :*



***

De ce qui précède il semble qu'on peut conclure à la réalité d'une architectonique musicale.

Cette réalité est actuellement peu apparente, difficile à mettre en lumière, parce que les lignes mélodiques ont perdu leur pureté et leurs relations : il faut entendre une même pièce par plusieurs exécutants, comparer les versions innombrables qu'on rencontre du Maroc à l'Egypte, pour la dépouiller des oripeaux dont elle est affublée et lui découvrir un sens musical, un parti pris de composition. Avec la manie de tous les Orientaux de surcharger la mélodie et de réaliser l'infinie multiplicité des notes sur un chant donné, la structure première du chant est peu apparente; elle n'en existe pas moins avec une indivi-

dualité curieuse et des idiotismes originaux qui, s'ils étonnent notre goût musical et notre culture artistique, n'en sont pas moins les éléments indéniables d'un art très ancien survivant encore au torrent des siècles et nous reportant à des temps lointains et à une civilisation primitive.

XVI

LES FORMES MÉLODIQUES DE LA MUSIQUE VOCALE

La plupart des formes mélodiques que nous avons reconnues dans la musique instrumentale se retrouvent dans la musique vocale.

La mélodie vocale se compose d'un ou plusieurs motifs, d'antithèses, de périodes avec incises et césures; on y sent toujours, si elle a un peu d'étendue, comme le *neklab* ou les diverses romances d'une *nouba gharnata,* un plan de composition formellement respecté.

Nous avons indiqué à propos du répertoire (chap. XII) quelles sont les diverses parties d'une cantilène de *nouba* ou d'une romance, comment un certain nombre de couplets (*ghessen*) avec un *metlad* et un *redjou* forment une *bit* (maison ou tente), comment les *beit* s'ajoutent l'une à l'autre et comment, le chanteur alternant avec l'orchestre, ce dernier interprète plus librement la mélodie présentée tout d'abord par la voix.

Tout ce que nous avons dit des ornements de la musique instrumentale peut s'appliquer à la musique vocale.

Aux temps primitifs de cet art, il n'en était pas ainsi. Les chants religieux, les chants berbères restés pareils à eux-mêmes en témoignent éloquemment.

La chanson arabe est née du chant monotone du chamelier rythmant le pas lent des animaux le long des routes du Hidjaz. Cette race fruste ne pouvait concevoir qu'une musique fruste, et les quelques notes dont se composait son répertoire se déroulaient monotones et dolentes, graves et gutturales, autour des tentes en poil de chameau, simplement, en des psalmodies sévères, interminables comme les étapes, semblables entre elles comme les mornes paysages parcourus, lourdes et affaissées sur elles-mêmes comme les êtres vivant sous ce rude climat.

Nos *qaçaid,* nos chants de mosquée dans le Sud, nos chants d'enterrement et quelques refrains populaires sont les vestiges de cette période de simplicité et de musique presque linéaire.

Puis viennent les chants de guerre. Quant les conquérants avaient occupé une nouvelle contrée, quand l'ivresse des butins et des chevauchées était dissipée, l'anarchie reprenait ses droits et les tribus se lançaient des défis, se battaient entre elles, se disputant les puits et les pâturages, razziant femmes, esclaves et animaux.

A ces heures de luttes incessantes il se forma un répertoire de chants guerriers dont nous trouvons l'équivalent chez nos Touaregs, cris de vengeance et de provocation, évocation des victoires, hymnes chantant la gloire des guerriers valeureux aimés des femmes et des dieux.

Mais voici les Arabes partis pour la conquête du monde. Ils entrent en contact avec les civilisations déjà admirablement développées des Syriens, des Persans, des Egyptiens. Ils fondent des empires, et leurs capitales deviennent des centres d'une intellectualité très cultivée, des foyers d'art, de luxe et de plaisirs qui attireront les chanteurs, les poètes et les musiciens de tous les pays. En Espagne l'art musical trouve un milieu propre à son développement, et il s'y empare de tous les apports venus des autres pays musulmans, laissant dans le pays des traces — encore évidentes dans les chansons populaires d'Andalousie et de Castille — de ses formes préférées. Enfin il revient dans le Maghreb, où les Turcs le remettent en contact avec le goût byzantin.

Cela explique pourquoi nous trouvons ici des pièces vocales tantôt très simples de facture, tantôt tourmentées et complexes, pourquoi les formes anciennes se sont transformées, perdant en pureté ce qu'elles gagnaient en parure, et pourquoi il y a une relation étroite entre l'histoire de telle ou telle contrée et ses chants spéciaux.

Cela explique encore pourquoi la chanson d'amour ou la chanson bachique occupent seules aujourd'hui la place des chants du caravanier, des chansons de geste à la poésie forte. La décadence est totale; elle a gagné la musique, et à l'heure présente le goût des citadins est uniquement porté au chromatisme, aux ornements vocaux, aux inflexions molles qui seront la ruine prochaine d'un art séculaire.

⁂

La musique vocale maghrebine use beaucoup d'un procédé venu de l'antique pour faire cadrer les parties avec le texte mélodique : nous voulons parler des ἐπίφθεγμα. On en trouve de nombreux types tant dans les chansons populaires que dans la musique classique. Les plus fréquents sont :

Ya lalla! [148]
Ya emmi! [149]
Ya moula! [150]
Ya lalan! [151]
Ya rouh'rouh'i! [152]
Ya lil, ya lil! [153]
Tarali laï, talaï! [154]
Dari bi dari! [155]

Ce subterfuge est nécessaire surtout quand la mélodie appartient à d'autres paroles et qu'il importe de rallonger le mètre poétique pour l'adapter à la phrase musicale.

Tel est le cas de la *qadriat zidane,* dont la mélodie sert à chanter plusieurs quatrains. Si on l'applique aux paroles du quatrain

Nedjma, madouak, nedjma!
Ounedjoun ellil ma douaouchi
cAâtchane baghi cheriba
Men rik'ha ouella blachi[1],

le chanteur ajoutera *ya lalla!* après le premier vers et après le troisième et le quatrième.

1. O étoile! combien tu brilles! ô étoile (ô maîtresse!)
Et les (autres) astres de la nuit ne brillent pas (en ta présence).
J'ai soif. Je désire une petite boisson (ô maîtresse!)
De ta salive et pas d'autre.

Kadria Zidane.



Les ἐπίφθεγμα servent souvent de paroles à vocalises. La vocalise est d'ailleurs la passion du chanteur maghrebin. Toutes les *qadriat* se terminent par de longues vocalisations de l'interjection ah! et, dans les romances comme dans les chansons, classiques ou non, les paroles sont le plus souvent, de syllabe à syllabe, prolongées sur une série de notes d'une seule émission. Le chant syllabique est rare chez les Maures; il est plus commun chez les Berbères. (Voir les textes transcrits plus haut aux divers chapitres.) Cette manie de la vocalisation produit des hérésies prosodiques assez singulières. Le chanteur, ne pouvant pas ne pas respirer, va jusqu'au bout de son souffle sans s'inquiéter des paroles; quand la respiration lui manque au milieu d'un mot, il ne s'en trouble point, respire largement et continue placidement ses trilles et ses coups de glotte. Il use de la répétition des mots; il va même jusqu'à la répétition d'une syllabe d'un mot, comme on en trouve des exemples typiques à la page 2853) dans la phrase de milieu du *messeder* et à la dernière mesure de la reprise.

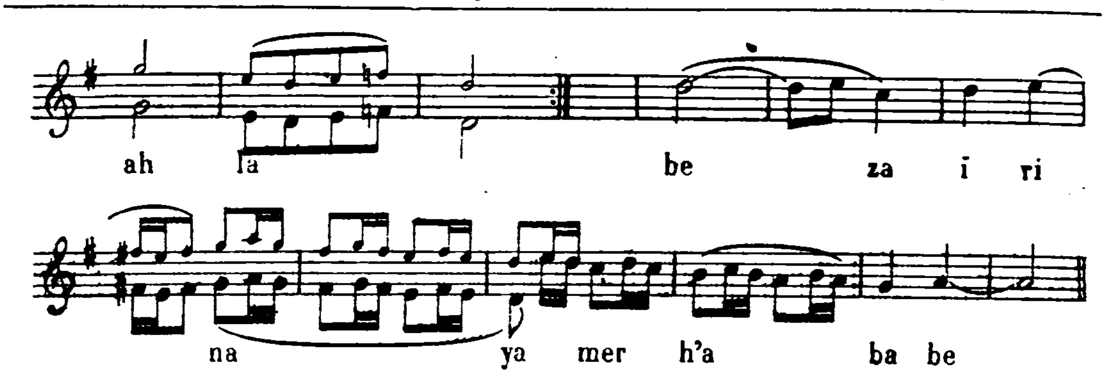
La position réelle des sons dans une mélodie ne semble pas avoir une grande importance pour le chanteur maghrebin. Comme nous l'avons vu pour la musique instrumentale, les changements d'octave sont fréquents; tout dépend de l'étendue particulière de la voix du chanteur, et aussi de l'accord des instruments qui accompagnent, cet accord n'ayant aucune base fixe et étant laissé à l'appréciation du *maâlem* qui donne le *la*. Comme, d'autre part, le propre des voix des chanteurs indigènes est de rester dans le registre grave et guttural, dès qu'une note ou un passage s'éloignent trop de cette tessiture restreinte, le chanteur les y ramène par un simple changement d'octave.

Ainsi on pourra entendre chanter le trait suivant de la chanson *ya badi el h'assni ahla ya merh'aba*[1], indistinctement avec telle ou telle note du grave ou de l'aigu, selon les facultés vocales du chanteur.

Ya badi.



1. « O modèle de beauté, sois le bienvenu. »



Ce que nous avons dit du goût prononcé des musiciens et des auditeurs maghrebins pour les ornements de la musique instrumentale s'applique, peut-être plus largement, à la musique vocale, et cette tendance, qui était localisée autrefois aux exécutions dans les villes et chez les Maures, gagne rapidement tous les milieux. Les Kabyles eux-mêmes, qui ont gardé si longtemps intactes, malgré les successions diverses de leurs conquérants, leurs mœurs et leurs coutumes, leurs goûts simples, leur sentiment presque linéaire du décor, s'ingénient aujourd'hui au chant orné. On sait que ces paysans quittent volontiers leurs rudes montagnes pour courir le pays soit comme colporteurs, soit comme moissonneurs, vendangeurs, manœuvres. Ils entrent en contact avec les Arabes, avec les Maures; ils les entendent professer que l'idéal de l'art musical est la *boulta* [157], le chevrotement, le trille continu, le glissando, et ils introduisent peu à peu ces ornements de décadence dans leurs chants et dans leur musique.

Une question d'ordre théorique se poserait ici.

De ce que les chanteurs maghrebins ont perdu la notion du rythme, de ce que leur façon de chanter ne sépare plus toujours les strophes et leurs clausules, de ce que, en un mot, la division rythmique de leurs mélodies n'est plus apparente, faut-il en conclure que cet élément primordial de tout art musical a manqué à la musique arabe?

On peut émettre la conjecture qu'il n'en est pas ainsi. Si la musique maghrebine n'a plus aujourd'hui de théorie écrite, elle vit exclusivement sur le fonds de son passé et sa tradition.

Or, les théoriciens arabes de la musique ont été nombreux. Al Farabi, qu'on avait surnommé le nouvel Aristote, et tous les savants qui écrivirent sur la musique pendant les IXe, Xe et XIe siècles, les Arabes, les Persans, les Egyptiens, ont connu les théoriciens grecs, Platon, Aristote, Aristoxène, etc., et ils ont vu l'importance que ces maîtres attachaient à la division du temps, au démembrement de la durée, au retour périodique du repos, à tout ce qui contribue à l'ordre et à la symétrie dans la construction musicale.

Les Arabes furent de merveilleux architectes, et ils surent avec une perfection rare trouver la variété dans la répétition, la fantaisie dans la subdivision des lignes et des surfaces. Il paraît impossible que leurs musiciens n'aient pas compris la nécessité du rythme, alors que leurs architectes et leurs décorateurs en magnifiaient la loi.

Ils en avaient un autre motif non moins impérieux imposé à leur sentiment par la métrique de leurs poètes. Depuis le moment où la prose rimée, le *sadj'*, fit place au mètre *radjaz*, les poètes connurent et pratiquèrent les mètres prosodiques les plus divers. Cette notion s'affirma de siècle en siècle, et elle domine toujours la composition poétique, formelle et savante chez les lettrés, sensible encore chez les improvisateurs, les *meddah'* et les simples enfants du peuple. Chez ces derniers, comme d'ailleurs chez les Kabyles et beaucoup de peuples restés primitifs, la poésie est uniquement rythmique; la mesure et la rime sont sacrifiées, le rythme seul reste apparent.

Le rythme s'imposait donc de toutes façons aux compositeurs arabes. Ils l'adoptèrent et divisèrent leurs mélodies en parties bien définies, en rythmes réguliers ou irréguliers, thésiques ou anacrousiques, soudés les uns aux autres par un incontestable parti pris de composition, s'opposant les uns aux autres par la recherche non moins évidente d'un contraste.

Pendant longtemps le chant se mesura uniquement sur le rythme, et les instruments qui accompagnaient le chanteur se contentèrent de marquer des points de repère. Mais avec les Persans, et plus tard avec les Byzantins et les Turcs, en Espagne avec les Espagnols, s'introduisit un nouvel élément, le rythme du χρόνος, et bientôt il envahit tellement la musique arabe qu'il détruisit les anciennes divisions rythmiques pour les enfermer dans l'implacable rigidité de ses formes diverses. L'usage des instruments de percussion produisit cette réforme malencontreuse.

Le chant arabe, d'abord monosyllabique, était devenu polysyllabique à l'excès, et comme la contexture rythmique s'estompait et devenait insensible sous la multiplicité et la profusion des ornements, le *bendair* et le *tar* vinrent, par les alternances de leurs coups forts ou faibles, créer une unité de mesure là où il y avait division rythmique. A une suite de périodes délimitées succéda une superposition de lignes continues où n'étaient plus visibles les silences, les incises et les diverses parties composantes; les cadences ne marquèrent plus une conclusion, et la mélodie, affranchie de toute règle autre que celle de l'unique χρόνος, devint désordonnée; le chanteur ne sentit plus la division en rythmes mélodiques, et, sa fantaisie ainsi que son mauvais goût aidant, son désir de montrer la puissance de son souffle et la souplesse de sa glotte achevant de le mal inspirer, les plus belles cantilènes en vinrent à de véritables déformations musicales.

Dans les pièces où les voix alternent avec les instruments, il y eut rivalité et émulation dans l'art d'orner la mélodie primitive, et la même décadence enlève aujourd'hui aux cantilènes, aux romances et même aux quatrains populaires leur physionomie musicale pour en faire des arabesques délayées à l'infini.

A cette constatation s'ajoute une remarque importante. On aura pu voir par les exemples enregistrés précédemment que le chanteur maghrebin se préoccupe bien peu de l'union de la poésie et de la musique : la métrique des paroles ne correspond plus à la métrique de la mélodie, et ce sont les paroles qui sont sacrifiées; tantôt un mot commence sur la finale d'un kolon, tantôt un mot est coupé par une respiration; ailleurs la syllabe finale d'un mot est liée sur une note avec la syllabe initiale du mot suivant.

Cette séparation du rythme prosodique et du rythme musical s'est affirmée au fur et à mesure que disparaissait le chant syllabique. Elle n'existe pas ou presque pas chez les Berbères, en Kabylie, dans le Sud, dans la campagne marocaine; par contre, elle atteint son maximum d'effet dans les villes du littoral, dans la musique des Maures. Par cela encore se marque la décadence actuelle et malheureuse de l'art musical maghrebin, qu'aucune réaction personnelle ne peut rénover.

XVII

LES RAPPORTS DE LA MUSIQUE ET DE LA POÉSIE CHEZ LES MAGHREBINS

Si l'on admet que le plaisir musical trouve ses sources dans l'oreille, l'intelligence, la mémoire et l'imagination, il devient facile de rechercher si les Maghrebins demandent à la musique des émotions de même ordre que celles que nous aimons à lui demander et s'il y a, au point de vue de l'expression et au point de vue de la satisfaction du goût musical, des rapports étroits entre leur musique et leur poésie.

Il faut distraire tout de suite un des éléments les plus déterminants du plaisir musical de l'auditeur européen moderne : l'intelligence qui lui permet d'entendre à la fois et de séparer en même temps les diverses parties de l'ensemble, de les entendre les unes dans les autres, de percevoir la partie dans le tout et le tout dans la partie. Ce travail immédiat de synthèse et d'analyse est inconnu du Maghrebin, parce que, comme nous l'avons déjà expliqué, sa musique est restée homophonique et n'a subi aucune évolution depuis les temps d'Al Farabi.

Une évolution, en art comme en sociologie, suppose le surgissement de caractères nouveaux, l'action d'une force élective puissante qui conserve les caractères anciens en les rendant plus conformes aux besoins du moment ou les élimine s'ils ne peuvent pas s'adapter à ces besoins, et les remplace par d'autres.

Si la musique européenne a évolué et est passée de la monodie à la polyphonie la plus complexe, c'est que la société européenne a évolué, a grandi ses facultés de sensibilité et d'intellectualité et ne pouvait pas séparer les mouvements de transformation du goût musical des nombreux changements survenus dans sa façon d'être, de penser et d'extérioriser sa mentalité. Le Maghrebin, au contraire, est resté figé dans un état rudimentaire auquel suffisait la monodie musicale. Ni l'exemple ni le contact n'ont modifié en lui soit la simplicité de son intellect, soit la nature, soit la forme de ses besoins esthétiques. Sa musique est restée homophonique et même, pour certaines contrées, uniquement rythmique, s'exprimant seulement par le battement des instruments de percussion. Son intelligence musicale existerait-elle, qu'elle n'aurait pas lieu de s'exercer, sa musique n'étant jamais qu'à une dimension.

Pouvons-nous en dire autant du côté imaginatif, de la faculté qu'a la musique, pour l'auditeur européen, d'évoquer des images motrices visuelles ou psychologiques?

Il est assez difficile de répondre à cette question, car nous avons bien rarement trouvé dans tout le Maghreb des auditeurs capables d'objectiver ainsi la musique et d'opérer la transformation psychologique qui de l'objectif passe au subjectif. Il semble qu'on ne saurait demander un tel travail mental à des esprits frustes, sans culture, dominés par leurs instincts, incapables de regarder en eux et de s'analyser.

Quelques faits cependant valent d'être consignés, parce qu'ils apportent dans leur simplicité rudimentaire d'apparentes exceptions à ce qui précède.

Voici d'abord une véritable action musicale dont nous ont parlé quelques vieux Arabes du Sud et qui était autrefois connue sous le titre : *Es-seba, El mera ou Er radjel* [158] (le lion, la femme et l'homme). Elle obtenait, paraît-il, un succès fou dans les tribus. La voici comme elle nous est présentée :

« Deux flûtes préludent par un chant assez court.

« Puis l'une d'elles attaque une chanson : c'est l'homme qui chante en allant à un rendez-vous avec sa maîtresse. Pendant ce temps l'autre instrument imite le bruit de la rivière qu'il doit traverser pour rejoindre sa bien-aimée.

« Apparaît un lion qui se hâtait pour se désaltérer et qui, voyant l'homme, se met à rugir terriblement. La femme affolée pousse un grand cri. L'homme sous ses yeux attaque courageusement le fauve. Pendant la lutte, les flûtes murmurent tristement. Soudain l'un des deux musiciens, se servant de sa flûte comme d'une trompette, jette un bruit sourd répété deux fois. Ce sont deux coups de pistolet. L'amoureux a tué le lion; alors les flûtes éclatent en notes aiguës : ce sont les you! you! joyeux de l'amoureuse saluant la victoire du bien-aimé. »

Cela durait environ une demi-heure, et les auditeurs accueillaient ce morceau avec un grand enthousiasme. Nous n'avons pas pu en retrouver plus que ce souvenir.

Du temps de l'occupation turque, les Arabes ne voyaient pas venir sans terreur les aghas ou les beys aux jours de perception d'impôt. Les collecteurs étaient toujours précédés de leur musique, composée d'une ou deux *ghaïta*, d'un *bendaïr* et d'un *tebeul*. Les contribuables traduisaient ainsi ce que disait cet orchestre :

Le *bendaïr*, c'est le chef collecteur qui crie :

« *Draham! Draham! Draham!* » [159] (De l'argent!)

Les *ghaïtas*, ce sont les contribuables criant, comme un chat qu'on écorche :

« *Menine! Menine! Menine!* » [160] (Où le prendre?)

Le *tebeul* répondait au nom des chaoucs :

« *Debler! debler! debler!* » [161] (Débrouille-toi!)

Il est incontestable aussi que, conformément à la tradition des Grecs ou des Romains, les modes arabes devaient avoir une sorte de puissance expressive particulière, une faculte d'évocation d'images et de pensées différentes.

On raconte un peu partout dans le Maghreb qu'un jour se présenta à la cour d'un kalife de Grenade un vieux mendiant qui fut d'abord repoussé par les gardes. Comme il insistait et faisait valoir surtout qu'il était musicien, on l'amena au souverain. Celui-ci lui commanda de donner séance tenante un échan-

tillon de son talent. Le vieillard prit un *rebeb* et se mit à jouer certains airs : le souverain et les assistants, sous l'effet de la mélodie, se mirent à rire comme des fous. Brusquement l'instrumentiste changea de mode, et bientôt tout l'auditoire fondait en larmes comme sous le coup d'une grande douleur. Quand il eut vérifié l'effet de sa musique, le vieillard attaqua de nouveaux airs sur un autre mode. Quelques instants après tout le monde, souverain, courtisans et gardes s'endormaient d'un profond sommeil, pendant lequel le virtuose mystérieux disparut.

Quand nous rappelons cette légende à nos indigènes et que nous nous étonnons devant eux de l'indifférence totale manifestée par les auditeurs d'aujourd'hui, ils nous répondent invariablement : « C'était du temps de Grenade. » Ce qui signifie sans doute : « du temps où le peuple arabe vainqueur étendait sa domination sur tant de riches contrées, pratiquait les arts et en sentait tout le charme. »

Aujourd'hui cette relation entre les modes et les images qu'ils évoquent est à peu près disparue, et nous en avons une preuve dans ce fait que nous avons entendu chanter, même par les meilleurs artistes, des paroles de sens et de caractère très différent sur la même mélodie.

Cela nous amène à établir que nulle union étroite, nulle subordination absolue n'existe plus entre les paroles et la musique au point de vue de l'expression.

Nous avons remarqué dans le chap. XVI que le chanteur ne se préoccupe aucunement de la contexture mélodique; des mots sont coupés par une respiration, d'autres sont allongés pour qu'ils cadrent avec le texte musical et la mesure; on dirait que le musicien et le poète se sont rencontrés accidentellement et que, tout en coopérant à une œuvre commune, chacun d'eux a conservé son isolement.

Remarquons d'ailleurs que les formes ordinaires de l'expression, accélération ou ralentissement du mouvement, accents rythmiques, mélodiques ou harmoniques, ne sont pas en usage dans la musique maghrebine. Une chanson ou une ouverture sont exécutées sans aucun changement dans l'intensité des sons et sans que rien ne vienne souligner telle ou telle pensée. L'unique préoccupation du chanteur ou de l'instrumentiste est de maintenir le rythme; son ambition se borne à ce parti pris métrique, et l'auditeur ne lui demande pas davantage.

Nous avons vainement essayé de découvrir, dans la musique arabe, l'identité de la pensée musicale et de l'imitation du monde extérieur ou de l'expression du sentiment.

Dans la musique instrumentale la seule pensée évoquée était la pensée d'un rythme, d'un mouvement coordonné, et cette pensée paraissait suffire au plaisir musical des indigènes.

Dans la musique vocale, l'expression et l'émotion sont uniquement littéraires. La plupart des paroles chantées sont des paroles d'amour ou des paroles religieuses. La musique les soutient sans connexion aucune, et seules éclosent dans l'esprit de l'auditeur les pensées que le texte seul aurait évoquées, sans que la musique n'ajoute rien à leur propre joie, à leur tristesse ou à leur émotion[1].

Nous trouvons cette donnée confirmée par l'usage assez fréquent de beaucoup de mélodies comme timbres pour des poésies de pensées différentes, paroles de chants religieux sur les musiques profanes des *noûbet*, paroles d'un grand nombre de *zendani* sur une même mélodie, paroles différentes à Tunis, à Alger, à Tlemcen et à Fez, chantées sur le même air.

XVIII

LE RYTHME, LA MESURE, LE MOUVEMENT

Si l'on veut bien retenir que la musique arabe est essentiellement à une seule dimension, uniquement mélodique, et ne conçoit pas la polyphonie; si l'on considère ensuite que la musique des indigènes maghrebins est restée immuablement fidèle à ce caractère traditionnel et séculaire, on comprendra l'importance jouée par le rythme dans tout l'art musical que nous étudions ici.

Ce fait est d'ailleurs commun à tous les peuples. Tant que la musique reste en quelque sorte instinctive, tant qu'elle se résume à une ondulation mélodique n'ayant d'autres règles que le besoin d'extérioriser un sentiment sous une forme sonore, le rythme domine toutes les productions musicales; il semble être l'essence; il est « mâle », comme disait au v[e] siècle Martianus Capella, tandis que la mélodie est « femelle ». En effet, tant que dure cette enfance de l'art musical, la pauvreté de la mélodie ne lui donne-t-elle pas une apparence d'accessoire? N'est-elle pas une matière flottante, indécise, sans formes accusées et déterminées?

Si la mélodie est chantée, elle est d'abord monosyllabique, et l'accent prosodique seul fixe les durées des sons, sans que rien ne donne à leur succession l'ordre et la division métrique. Quand elle devient polysyllabique, l'accent prosodique s'estompe dans les caprices du dessin; il échappe à l'oreille, qui perd ainsi un des éléments principaux du plaisir musical. A plus forte raison si la mélodie passe de la voix à l'instrument : dans ce cas, l'absence de toute parole détruit totalement les points d'appui où l'oreille retrouvait une distribution compréhensible et expressive de la succession sonore. Cette distribution, cette combinaison de longues et de brèves, cet agencement soumis à une des lois originelles de la musique, la loi de la répétition, sont indispensables, et c'est le rythme qui les réalise. Dès lors le rythme s'installe en maître au-dessus de la mélodie; il semble la situer dans le temps et dans l'espace; il donne à l'oreille le sentiment qu'elle attendait et enrichit la mélodie d'un élément qui est la vie.

Par contre, quand la musique évolue et devient polyphonique, quand elle recourt à l'harmonie, à la multiplicité des voix, à tous les moyens autres que la primitive ligne mélodique, quand elle est à plusieurs dimensions, les effets physiologiques du rythme sont atténués; ils ne dominent pas dans le plaisir musical. C'est que l'oreille n'est plus affectée seule; l'intelligence, la mémoire, l'imagination participent, chacune en raison de leur sensibilité et de leur culture, à l'impression produite.

Nous trouvons dans le Maghreb des preuves frappantes de cette théorie.

Les Arabes de l'extrême Sud et les nègres disséminés dans l'Afrique mineure ont une musique purement rythmique : leur orchestre se compose d'ins-

1. La décadence si manifeste pour l'art musical gagne également l'art littéraire : les chanteurs, sous le prétexte d'empêcher un concurrent éventuel caché dans l'assistance de retenir les paroles d'une chanson, s'ingénient à tronquer les mots, nous rappelant ce Zoheïr ben Ali Solma, de la tribu des Mouzina, un des trois poètes les plus célèbres des tribus de l'Arabie, qui employait des mots inintelligibles dans ses poésies.

truments de percussion, et on peut croire que leur plaisir musical est aussi intense à entendre des heures entières le dialogue du *tebeul* et des castagnettes de fer, que celui du mélomane qui écoute une symphonie classique[1]. Ces auditeurs nous représentent donc le premier degré de l'échelle du plaisir musical et aussi la première phase de la musique. Le rythme est seul l'élément musical, élément instinctif qu'aucune éducation artistique ne donne, qui s'arrête à la sensation et suffit à ces natures primitives et frustes.

A un degré plus haut nous mettrions le restant des indigènes. En eux la mélodie chantée peut naître, spontanée, fille de leur joie ou de leur mélancolie, libre de toute entrave et de toute règle. Elle plaît à leur imagination parce que les paroles évoquent en eux des images; à leur mémoire, parce qu'elle crée des reconnaissances de pensées ou d'actes; elle ne dit rien à leur intelligence, parce qu'ils sont inaptes à goûter un plaisir demandant de l'attention et des facultés de synthèse ou d'analyse. Mais, pour achever leur plaisir musical, il faut que la mélodie, tout en restant à fleur d'épiderme, plaise à leur oreille et s'appuie formellement sur le rythme rigide.

Au-dessus nous placerions l'auditeur à conscience esthétique complète, l'intellectuel capable d'analyser son plaisir, de le suivre de la sensation au sentiment, de le surexciter par ses facultés de mémoire et d'évocation d'images motrices, visuelles ou psychologiques, et de percevoir, dans la musique symphonique, « la partie dans le tout et le tout dans la partie ».

Pour ce dernier le rythme est moins essentiel, et cela est tellement vrai que la musique moderne est devenue métrique et que la forme la plus scolastique de composition, la fugue, a toute sa valeur dans l'enchevêtrement des rythmes, dans leur superposition et dans la subordination de l'ensemble à la division en mesures.

Cela explique pourquoi les Orientaux possèdent un sens du rythme très développé et pourquoi l'opposition du rythme imposé à l'oreille avec la phrase mélodique se déroulant au-dessus constitue pour eux un des plus grands charmes de leur art.

Dans le Maghreb nous trouvons le rythme appliqué à la musique comme au travail. Les officiers qui ont eu à faire exécuter des travaux, travaux de défense ou d'aménagement des eaux dans l'extrême Sud, recourent avec succès au travail en musique[2]. Ils dressent les indigènes à manier leurs outils suivant un rythme frappé par les instruments de percussion qui président à la coordination des mouvements. Ils ont même imaginé de faire faire les corvées en musique, et il n'est pas rare de voir une troupe d'Arabes occupés à déblayer un terrain ou à casser des pierres pour un chemin aux sons d'une *ghaïta* et d'un *tebeul*.

Dans certains coins de la province de Constantine a survécu la coutume antique, antérieure aux Phéniciens, de la moisson en musique. Les femmes, armées de tambourins, chantent et dansent devant les moissonneurs, reculant sans cesse, les ranimant de la voix et du rythme de leurs instruments.

Mais c'est surtout dans ses applications à la musique vocale ou instrumentale que le rythme se montre comme l'élément essentiel, informateur et vivifiant de la mélopée. Il est même à ce point dominateur et exclusif qu'il efface pour nos oreilles le sentiment si tyrannique ailleurs du temps fort et du temps faible, de la mesure telle que nous la comprenons généralement, et qu'il peut seul donner à une mélodie arabe sa réelle contexture.

Nous citerons un fait personnel. Ayant entrepris de noter tout le répertoire des meilleurs musiciens et des meilleures musiciennes d'Alger, nous en étions arrivé aux *zendani*, aux petits refrains populaires qui servent de timbre à beaucoup d'improvisateurs et sont aussi très employés pour la danse. Nous avions noté plusieurs *zendani* en 6/8, et chaque fois que, pour en contrôler l'exactitude, nous les exécutions sur un piano ou sur un violon à notre indigène, il hochait la tête et trouvait que ce n'était pas son *zendani*. Cependant la vérification note par note nous assurait de l'exactitude de notre écriture. Nous étions certain que la mélodie était conforme à l'exécution, et pourtant quelque chose lui manquait, puisque le musicien arabe ne la reconnaissait pas. Il lui manquait le rythme. Or ce rythme était binaire, alors que la mélodie était formée de groupes de trois notes se succédant de façon à faire porter l'accent mélodique sur la 2ᵉ et la 5ᵉ pendant que l'accent rythmique était marqué sur la 1ʳᵉ, la 3ᵉ et la 5ᵉ. Dès que nous superposions ces deux accentuations, la physionomie du *zendani* changeait : elle prenait une apparence de flottement pittoresque : l'indigène le reconnaissait bien et proclamait dès lors que nous le savions mieux que lui.

Le rythme en arrive donc chez les musiciens maghrebins à faire partie intégrante de la mélodie, au point de la désorganiser et de la rendre inintelligible s'il cesse de se faire entendre.

On comprend dès lors que les instruments de percussion chargés de battre le rythme jouent un rôle considérable au point de se suffire à eux-mêmes dans certaines contrées arriérées du pays.

Ailleurs la nécessité du rythme résulte aussi de certains caractères spéciaux de la musique arabe. Nous avons montré que chanteurs et instrumentistes mettent leur point d'honneur à rivaliser d'agilité pour surcharger la mélodie d'ornements, et nous avons indiqué combien, sous cette profusion d'oripeaux, la ligne mélodique est exposée à disparaître, à perdre tous ses contours. Il en résulterait le désordre. Dans un orchestre de plusieurs musiciens ce serait bientôt une débandade inénarrable, la mesure à notre sens moderne n'existant pas et aucune notation ne venant enfermer l'exécution dans un moule toujours le même. Le rythme remplit l'office du batteur de mesure; il maintient la mélodie sur des points de repère fixes; il marque, dans une succession continue de notes, l'ordre, la proportion et la symétrie; il est la trame rigide sur laquelle se superpose la matière musicale avec les formes vagues et indécises chères à l'Arabe.

* * *

Un rythme se compose de parties fortes et faibles, de longues et de brèves.

---

1. Si nous leur faisions observer cette pauvreté, ils nous répondaient que leur imagination supplée à l'uniformité des timbres. Ainsi les Soudanais et les nègres du Sud interprètent le rythme au moyen de mots qui, dans leur esprit, représentent les instruments les plus perfectionnés : « tob » est pour eux la voix de la *derbouka*, « tchi tchi » celle du *tar* et des *tchenachell*, « kenni » celle de la *kouitra*, « ghara ghara » celle de la *kemendja*.

2. Communication de M. le capitaine Cottenest, des Affaires Indigènes.

Quand c'est le *tar* qui exécute le rythme, la partie forte, ou si l'on veut la plus longue durée, est frappée sur la peau de l'instrument par les doigts de la main droite; la partie faible, ou la plus courte durée, est frappée par les doigts de la main gauche sur les petites cymbales de cuivre insérées dans la monture de bois de l'instrument.

Sur la *derbouka* la main droite frappe les longues, et la main gauche les brèves.

Le *bendaïr* n'est frappé que d'une main, l'autre main soutenant l'instrument. Cependant des joueurs de *bendaïr* font avec les doigts libres de la main qui soutient l'instrument des battements secondaires correspondant aux brèves du rythme.

Sur le *tebeul* les longues sont frappées par la baguette recourbée tenue de la main droite, les brèves par une baguette droite tenue de la main gauche et frappant à plat sur la peau, et les coups se succèdent avec rapidité, donnant l'impression d'un roulement dans lequel dominent des accents. Des intensités différentes sont données à ces deux sortes de sons, suivant que le coup est frappé au milieu ou sur les bords de la peau.

Le *tobilet* ne frappe que des brèves.

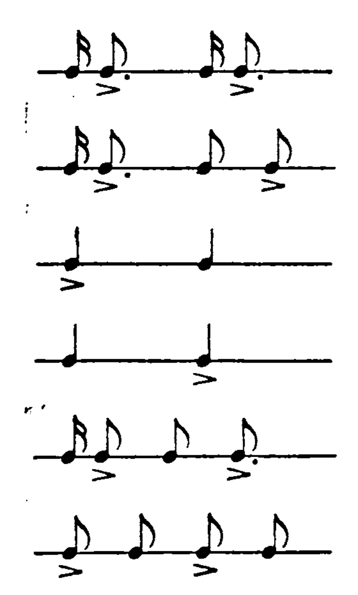
Le *guellal* ne frappe que des longues.

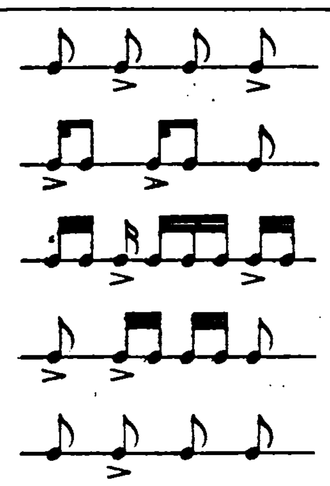
Le *def* frappe des longues de la main libre et des brèves des doigts de la main qui tient l'instrument.

Mais il faut constater que dans l'exécution il est difficile, sinon impossible, d'assigner à un coup frappé sa durée réelle et son caractère de longue ou de brève, car très souvent deux coups sont frappés simultanément sur les deux parties de l'instrument de percussion. Aussi préférons-nous, en présentant au lecteur les rythmes principaux usités chez les Maghrebins, renoncer à la notation en longues et brèves adoptée par les musicologues pour la musique orientale, et noter de préférence l'accentuation donnée à l'ensemble du rythme par l'exécutant. La note marquée du signe > est celle qui est frappée sur la partie la plus sonore de l'instrument, celle qui constitue l'accent rythmique et qui représenterait la plus longue durée.

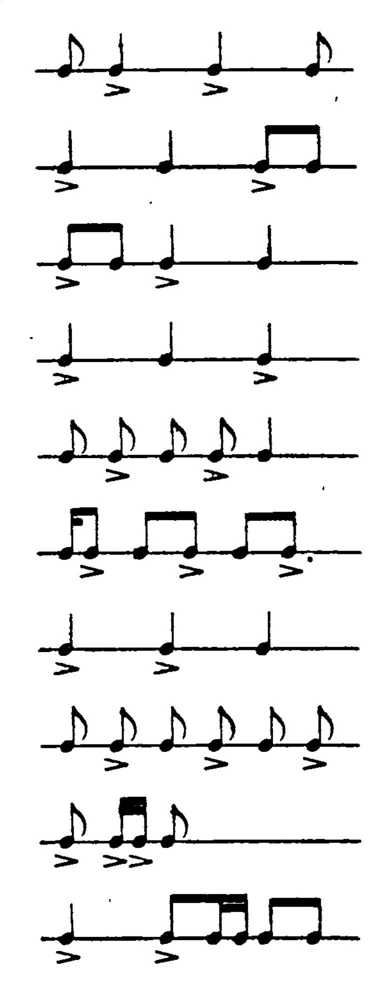
Pour permettre de comprendre comment ces accents se placent et comment ils reviennent périodiquement, nous avons indiqué à quelle mesure de la musique moderne ils correspondent.

Rythmes d'une durée égale à une mesure à 2/4 :

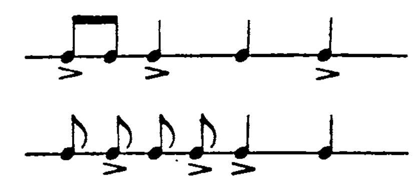


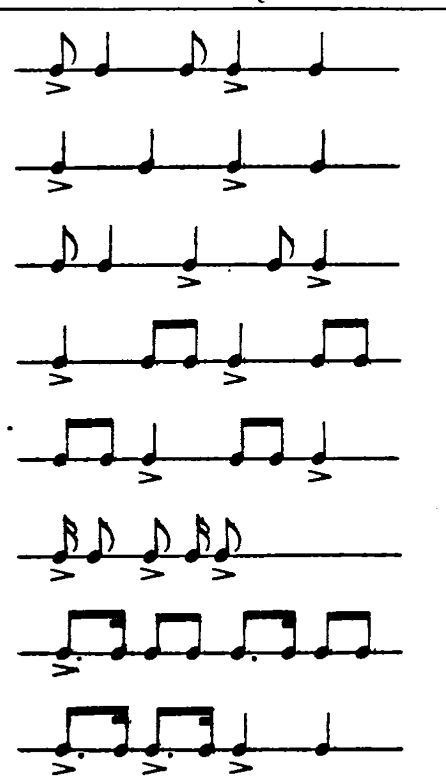


Rythmes d'une durée égale à une mesure à 3/4 ou 3/8 :



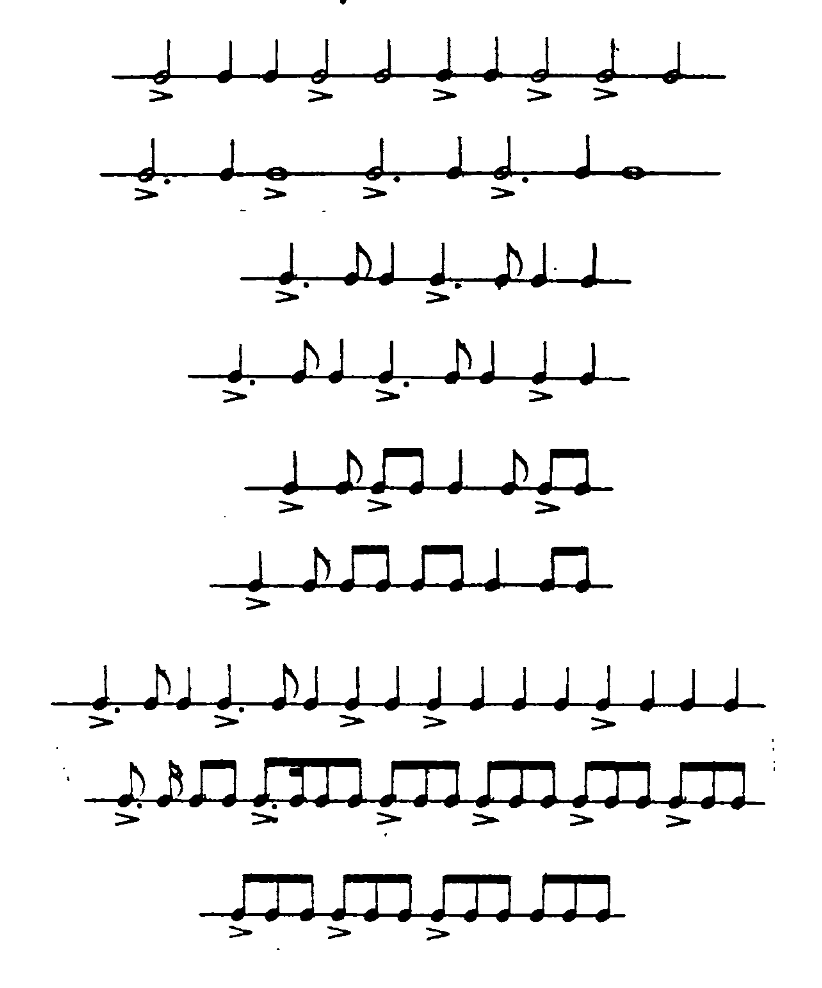
Rythmes d'une durée égale à une mesure à 4/4 ou 4/8 :





Rythmes d'une durée égale à une mesure à 6/8 :

Rythmes divers :



On voit par ce qui précède que si la notion de temps forts et de temps faibles existe dans la musique des indigènes maghrebins, elle n'est pas totalement conforme à la même notion de la musique moderne; elle apporte, au contraire, une variété presque infinie d'accentuation, les accents pouvant se trouver sur chacune des notes qui composent le rythme.

Le rythme est donc indépendant de la mélodie, tout en constituant pour elle l'indispensable support.

Cette sorte de personnalité donnée au rythme et cette variété nous paraissent être la conséquence du système musical des Arabes confiné à une mélodie simple et privé des ressources de tout accompagnement harmonique.

L'accompagnement rythmique supplée à cette pauvreté relative. Là où le musicien moderne, par la polyphonie, par les mille artifices des accords, du contrepoint et de l'harmonie, met des formes particulières d'expression, prodigue les combinaisons de sons dont l'ensemble répond à son inspiration et à son sens de la musique, l'Arabe ne disposait que de moyens rudimentaires. Scrupuleux observateur de la théoriè d'Aristote, il ne connaît et n'admet que l'unisson et son renversement, l'octave. Mais l'ondulation de la ligne mélodique ainsi comprise, malgré sa capricieuse allure, n'est pas assez riche pour un peuple qui mit à ses productions artistiques tant de verve et tant d'imagination. Le réseau polygonal de l'arabesque n'était aussi qu'un élément de la décoration, l'emploi de l'écriture neski ou koufique ne donnait aussi qu'une trame apparente : il fallait fleurir, enjoliver, vivifier ces tracés sommaires et ces éléments dont la répétition aurait créé la monotonie. Alors furent insérées autour des lignes rigides des floraisons élégantes, d'autres lignes souples et voluptueuses qui donnaient à l'ensemble son aspect séduisant, sa grâce et sa puissance expressive.

Dans la musique le procédé est inverse. C'est sur le produit de la fantaisie déchaînée qu'il faut poser des points de repère où l'oreille retrouve la discipline et la symétrie. La mélodie compliquée à plaisir par la manie des ornements et par l' « horreur du vide » et du silence, qui est le propre de la musique maghrebine, ne présenterait, seule, qu'une succession continue de sons montants et descendants, une pensée flottante et imprécise où il serait difficile de découvrir une trame régulière. Alors intervient l'instrument rythmique, *bendaïr, tar* ou *derbouka,* qui apporte à la matière musicale le sentiment de la régularité, qui impose des bases, facilement appréciables par leur retour régulier, au sentiment de la durée. La mélodie se meut sur un motif mesuré, comme l'arabesque s'enroule sur un motif décoratif mille fois répété au pochoir, comme la perspective des travées de la mosquée est divisée par les colonnades, comme les frises de mosaïque ou de céramique sont formées de réseaux réguliers autour desquels s'enroulent des végétations de rêve.

Tout l'art arabe est ordonné; toute sa fantaisie prodigieuse repose sur des polygones ou sur des figures géométriques : la musique arabe ne pouvait exister sans être chronométrée par le rythme. Et elle le pouvait d'autant moins qu'elle est née des balbutiements de peuples sans culture chez lesquels le rythme fut peut être longtemps le seul élément du plaisir musical.

Les rythmes divers en usage dans la musique maghrebine n'ont plus, comme les *ouçouls* arabes, des noms particuliers.

On leur applique le nom générique de *mizane* [123]. Cependant les musiciens qualifient de *bou'djila* [162] certains rythmes saccadés.

Il est pourtant à présumer que les musiciens arabes avaient des désignations spéciales pour les rythmes les plus usités. Tlemcen a conservé le qualificatif de *mizane aqid* [163] pour le rythme



qui se compose de huit temps correspondant à deux mesures à 3/4 suivies d'une mesure à 2/4 et qui se bat pour les *messedarat* de la musique de Grenade. Les rythmes correspondant à une mesure à 2/4 y sont dits *mizane bachraf* [164], mais ces différents mots ont perdu dans le Maghreb leur signification rigoureuse, que, faute de documents écrits, nous ne pouvons plus connaître. C'est ainsi que le mot *bachraf* [128] à Tlemcen signifie une mesure ou un rythme à forme binaire; à Alger, il est donné à un air de danse extrait de la *Touchiat* de la *Nouba maïa,* et à Tunis il s'applique à une composition musicale formée d'une douzaine d'airs *tebas* se succédant d'un mouvement lent à un mouvement rapide et aboutissant à une mélodie très vive appelée *harki.*

Chez les nègres du Sud (Laghouat), les joueurs de *karkabou,* castagnettes en fer, distinguent trois rythmes :

1° Le rythme oriental :

2° Le rythme du Nord :

semblable au premier, mais avec des battements plus serrés;

3° Le rythme occidental :

∴

Si le côté théorique du rythme est méconnu des musiciens indigènes, aveugles continuateurs d'une tradition dont ils ne savent plus les règles, dans la pratique le rythme, le *mizane,* a pour eux la plus grande importance.

Avant de commencer une mélodie ils jouent un petit prélude qui a pour but d'imposer aux exécutants le sentiment du rythme du morceau, et, cela fait, pour si difficile que soit ce rythme, pour si étranger qu'il paraisse à la mélodie chantée ou jouée, il est continué imperturbablement, avec une précision et une assurance vraiment remarquables. Le *terrar,* le joueur de *tar,* est l'âme vivante des orchestres maures à Alger comme à Fez; le nombre des autres instruments peut diminuer, l'orchestre peut être réduit à une seule *kouitra* ou à un seul *kamendja;* il y a toujours un *terrar.* Autrefois même, quand une troupe de musiciens se partageait soit les honoraires consentis par un amphitryon, soit les largesses des assistants, le *terrar* avait une part égale à celle de tous les autres exécutants. Un habile batteur de *mizane* est recherché, et nous avons vu un *maâlem,* un chef d'orchestre et du chant,

interrompre sa chanson, se lever avec des yeux courroucés et sortir de la salle de concert en faisant claquer la porte parce qu'un *terrar* distrait avait perdu le *mizane* et ajouté un pied de plus au rythme accompagnateur.

Ailleurs, dans tout le pays arabe et berbère, c'est le *bendaïr* qui triomphe, scandant les danses et les chants, ici affectant des allures pacifiques et sereines pour accompagner les *qaçaid* et les romances sentimentales, ailleurs persuasif comme une caresse brutale pour soutenir les évolutions des danseuses, plus loin sonnant le délire orgiaque des *aïssaouas* ou battant comme la charge aux récits guerriers des nomades du Sud, partout imposant l'obsession tyrannique de son rythme, de son imperturbable régularité.

La mesure. — Ce qui précède fait comprendre que dans les transcriptions de musique orientale il faut considérer la division en mesures comme une *indication graphique* destinée à faciliter l'exécution : le rythme réel ne coïncide pas quelquefois avec notre façon de diviser la mélodie en tranches égales sans tenir compte du rythme constitutif. Aussi ne saurait-on recommander trop instamment aux personnes qui veulent recueillir des spécimens de musique arabe, de noter très exactement l'accompagnement rythmique, sans lequel, nous espérons l'avoir démontré, il manque à ces mélodies le principe essentiel de leur physionomie et de leur constitution[1].

Le mouvement. — Nous n'insisterons pas sur les mouvements de la musique maghrebine : elle les pratique tous depuis le molto adagio jusqu'au prestissimo, notamment dans la *nouba* de Grenade, qui commence par des mélodies larges, de mouvement majestueux, et se termine par des mélodies légères et très rapides.

Une constatation cependant peut avoir son poids : il y a une tendance marquée à jouer les mêmes mélodies sur un mouvement plus rapide à mesure qu'on va de l'est à l'ouest. Ainsi, même et surtout dans la musique classique, au Maroc et à Tlemcen les *dardj* des *noubet* se chantent sur un mouvement large, tandis que déjà à Alger ces mêmes morceaux correspondent à un allegretto. A Tunis les mouvements rapides dominent, et la mélodie est plus saccadée que dans le milieu du Maghreb.

XIX

LA FIN PROCHAINE DE LA MUSIQUE ARABE DANS LE MAGHREB

Si nous essayons en ce travail d'attirer fortement l'attention des musicologues sur la musique arabe, c'est que nous en venons à pressentir la disparition prochaine, dans les pays du Maghreb, des derniers vestiges de cet art.

Depuis que ces pays se sont ouverts à la pénétration européenne, nous avons vu les arts indigènes altérer peu à peu leurs caractères originaux et tendre à la perte fatale de leur idiosyncrasie. Les coutumes anciennes n'ont plus force de loi; les mœurs se transforment, et il se produit, par les contacts quotidiens, par les besoins économiques, non point encore une assimilation difficile à réaliser pour des races dont la mentalité est cristallisée dans une loi religieuse immuable, mais une tendance progressive vers l'heure de l'oubli de tout ce qui appartint en propre aux arts musulmans.

Nous avons montré plus haut que seule la musique a survécu plus longtemps, et nous avons donné les raisons de ce triomphe relatif d'un art que sa subjectivité semblait condamner le premier.

Mais la musique, elle aussi, est atteinte. Si on peut espérer que l'inaltérable fidélité des musulmans à leur foi religieuse conservera dans les siècles prochains, comme elle les a déjà maintenus à travers le temps et l'espace, les chants de la mosquée, les *qaçaid* en l'honneur du prophète et des saints, tout le *klam el djed* qui constitue la liturgie de ses temples, l'époque n'est pas très éloignée de nous où le chant profane, le *klam el hezeb*, se laissera pénétrer inconsciemment par l'influence de la musique d'Europe. Ce seront d'abord les modes qui disparaitront et prendront la physionomie des modes de notre art moderne. Cette œuvre de décadence commence. Des vingt-quatre noubas classiques des artistes de Grenade correspondant chacune à un système modal, plus de la moitié ont disparu. Les différences qui caractérisaient ces modes ne sont plus apparentes; les défaillances inévitables d'une tradition purement auditive, sans fixation graphique, ont unifié des gammes autrefois dissemblables.

Les musiciens d'Alger ne savent plus distinguer une gamme *medjenba* d'une gamme *dil* ou d'une gamme *maïa*.

D'un centre musical à l'autre les mêmes noms de modes ne s'appliquent pas aux mêmes systèmes. Le *dil* et le *rasd-ed-dil* de Tlemcen équivalent au *mesmoun* d'Alger; le *aarak* d'Alger s'appelle *djorca* ou *zarka* à Tlemcen, et, dans cette ville, le *remel-maïa*, le *ghrib* et le *hassine* ont une seule et même gamme.

Or, il est incontestable que les modes constituent une des particularités les plus caractéristiques de la musique arabe; lorsque l'habitude d'entendre la musique européenne aura ramené la multiplicité des échelles tonales à deux ou trois types, les mélodies indigènes seront bien près de ne plus représenter l'art ancestral. Déjà nous avons pu constater une tendance significative : l'emploi d'une sensible à l'avant-dernier degré d'un chant qui autrefois restait fidèle à un mode avec sous-tonique. Déjà les noubas des régiments de tirailleurs, composées pourtant exclusivement d'exécutants indigènes, introduisent dans leur répertoire des morceaux d'opérettes ou des airs de marche appartenant à la musique française et qu'ils jouent très exactement. Déjà la jeune génération kabyle qui a fréquenté les écoles spéciales semées dans ses montagnes répand autour d'elle les petites mélodies apprises par l'instituteur.

Il n'y a pas bien longtemps, dans les fêtes officielles, les *ghaïta* jouaient une *Marseillaise* fantaisiste qui faisait frémir nos oreilles. Ainsi l'air national était exécuté, par exemple, sur notre ton d'*ut* majeur avec un *fa*♯, malgré ce que pouvait avoir de choquant pour nous cette dénaturation de notre texte musical.

Depuis quelques années la *Marseillaise* des musiques indigènes n'est plus dans le mode *maïa*, et si elle reçoit quelques floritures fantaisistes, la contexture mélodique est respectée, et la tonalité d'*ut* majeur sans quarte augmentée maintenue d'un bout à l'autre de l'hymne.

1. De même il faut recommander aux personnes qui veulent exécuter la musique arabe recueillie par nous, notamment dans l'édition Yafil d'Alger, de ne pas séparer les mélodies vocales ou instrumentales de leur rythme d'accompagnement.

***

A cette cause qui menace la musique arabe s'en ajoute une plus dirimante encore : elle mourra faute de musiciens.

Le fait est général dans tous les pays maghrebins : les rangs des vieux professionnels s'éclaircissent, et beaucoup n'ont pas fait d'élèves capables de continuer la tradition et de conjurer l'œuvre du temps. Le répertoire se perd; les airs classiques, ceux qui évoquent aux esprits musulmans la glorieuse époque des khalifes de Grenade, ne sont plus que dans la mémoire de rares exécutants; les musiciens aptes à « travailler la *çenad* » se font rares, et, quand ils auront disparu, la plus grande partie de la musique ancienne ne sera plus qu'un souvenir.

Il n'en serait pas de même si, comme presque toutes les autres races de l'Orient et de l'Occident, la race arabe s'était créé un système de séméiologie musicale et avait écrit, à sa façon, les mélodies religieuses ou profanes qui, depuis tant de siècles, lui ont servi à exprimer son âme.

Il y a là, semble-t-il, un des problèmes les plus curieux et encore plein de mystère de l'histoire de la musique. Nous l'avons posé dans la *Musique arabe*, et nous avons constaté que, comme tous les peuples musulmans, les Arabes ont paru ignorer toutes les tentatives de notation musicale qui ont abouti, depuis des siècles, à l'écriture moderne. Leurs écrivains et leurs philosophes ont scruté avec une minutie excessive les règles théoriques de la musique, et à aucun moment ils n'ont essayé de représenter les sons pour donner une forme concrète à leur musique et pour fixer invariablement les mélodies de leurs compositeurs et de leurs chanteurs.

On a dit pour expliquer ce fait que, chez les Sémites de la vieille Egypte et de la Mésopotamie, la musique était considérée comme un art inférieur auquel les castes nobles refusèrent de s'adonner, et que la profession de musicien était abandonnée aux mendiants, aux aveugles et aux esclaves. On en concluait qu'un peuple imbu de tels préjugés ne se donnait pas la peine d'inventer ou d'adopter un système de notation pour conserver un art réputé inférieur.

Cette interprétation est détruite par des faits positifs dont nous avons exposé les plus typiques : la musique a, de tout temps, occupé une place considérable dans la vie sociale, privée et publique, politique et religieuse des Arabes; elle a toujours été considérée, surtout aux grandes époques de la floraison artistique, comme devant faire partie de l'instruction des élites. Aux fêtes somptuaires des khalifes de Bagdad et de Damas, à celles des souverains de Grenade et de Cordoue, la musique a sa large part. Les khalifes eux-mêmes donnent l'exemple. Ils appellent auprès d'eux les artistes les plus célèbres, les couvrent d'honneurs et de présents, les font asseoir à leur table, se complaisent en leur compagnie et entendent honorer eux-mêmes l'art musical en chantant et jouant avec eux. Haroun le Victorieux, quand son ami Ibrahim el Moussouli chantait avec Barsoun qui jouait du luth et Zalzal du *zamr*, s'écriait : « O Adam, si tu pouvais entendre ceux de tes enfants qui sont à cette heure en ma présence, certes tu jouirais comme moi. »

Le khalife El Wathik disait : « Chaque fois que j'entends chanter Ishac, il me semble qu'un nouvel éclat est ajouté à ma puissance. »

Le recueil des *Mille et une Nuits*, qui peut être considéré comme une peinture assez fidèle des mœurs des classes supérieures et comme le reflet des coutumes populaires, nous est un témoin très affirmatif de la faveur dont jouissaient la musique et les musiciens.

On n'a d'ailleurs qu'à parcourir les chroniqueurs et les poètes arabes, à considérer la place occupée par la musique dans les écrits des savants, à voir encore de nos jours le rôle considérable qu'elle joue dans la vie de tous les peuples de l'Islam, pour repousser l'interprétation ci-dessus.

Suivant une autre hypothèse, les Arabes, en ne cherchant pas à noter leurs mélodies, auraient voulu garder leur art de toute profanation par les infidèles : on citait le cas des meslevis turcs qui refusent aujourd'hui encore de laisser écrire leur musique, bien que les Turcs se servent d'une notation particulière, pour sauver leurs chants religieux du contact du vulgaire, de la moquerie et de la vaine curiosité des infidèles.

Nous avons rencontré ce sentiment chez quelques indigènes maghrebins, très intransigeant pour la musique religieuse, mais beaucoup atténué pour la musique profane. « Cette musique est à nous, nous a dit souvent Mohammed ben Ali Sfindja, le virtuose chanteur le plus réputé de l'Algérie; elle doit mourir avec nous. » Et il s'est toujours refusé à nous faire entendre les chants consacrés à la mosquée[1]. A peine si, à force d'insistances, avons-nous pu obtenir de lui qu'il nous permette de noter les pièces les plus intéressantes de son vaste répertoire de musique profane.

Pour essayer d'expliquer l'absence chez les Arabes d'une notation musicale, nous avons proposé une explication un peu terre à terre, mais qui se vérifie actuellement dans presque tout le Maghreb comme un état d'âme particulier aux musiciens indigènes.

La profession de musicien est très lucrative. Ceux d'entre eux qui arrivent à avoir une certaine notoriété, tant pour l'agrément de leur chant que pour la variété et la richesse de leur répertoire, trouvent dans l'exercice de leur profession des revenus considérables. Ils ne reçoivent pas, comme le fameux Ibrahim el Mauceli, 600.000 dirhams et une maison de campagne pour avoir composé trois airs[2]; ils ne connaissent plus les largesses des sultans et des khalifes de l'époque fastueuse des Omeyades. Mais, quand ils ont du talent, leur concours dans les fêtes de famille est encore largement rémunéré : on les demande des quatre coins de l'Algérie, et il ne se fait pas un mariage, une circoncision ou une grande fête musulmane ou israélite sans qu'ils soient conviés à y figurer. Certains, assez rares, possèdent le monopole de la musique *çenad*, la musique classique, et pour cela sont particulièrement recherchés. Mais pour cela aussi ils se refusent à faire des élèves nombreux qui pourraient les supplanter de leur vivant et leur prendre leur clientèle. Aux élèves qu'ils ont élus pour leurs successeurs ils ne dispensent que peu à peu leur science, laissant toujours des lacunes dans leur enseignement et se réservant souvent la partie la plus appréciée de leur répertoire.

1. Lors du Congrès des Orientalistes de 1905 tenu à Alger, nous avions organisé un concert de musique indigène pour illustrer une conférence sur la musique arabe. Mohammed ben Ali Sfindja nous déclara qu'il quitterait la salle si un chanteur quelconque faisait œuvre de renégat en chantant seulement l'air de l'*Appel à la prière*.

2. Cf. Caussin de Perceval, *Notice sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'Islamisme*, in *Journal Asiatique*, 1873.

Nous avons pu constater aussi, soit dans les cafés maures où se font entendre les orchestres indigènes, soit dans les fêtes privées, que si le chanteur aperçoit un concurrent et qu'il le suppose venu pour lui « voler » une mélodie de son répertoire, il s'ingénie à tourmenter sa phrase musicale, à la rendre méconnaissable et incompréhensible.

On se demande dès lors s'il n'y aurait pas eu, chez les musiciens anciens comme chez les modernes, un sentiment de défense contre des concurrents éventuels, assez général et assez systématique pour les faire renoncer à écrire leurs mélodies, qui seraient tombées ainsi dans le domaine public.

Quoi qu'il en soit, on nous accordera bien que l'absence de toute séméiologie musicale est une des causes les plus dirimantes qui entraînent l'art arabe à une disparition prochaine.

Cette éventualité a préoccupé certains esprits et a provoqué des initiatives pleines d'intérêt.

A Alger, un Algérien qui a fréquenté les musiciens indigènes et a obtenu des leçons des plus réputés, M. E. Nathan Yafil, a commencé, sous notre direction, la publication d'un *Répertoire de musique arabe et maure*. Ce recueil a livré au public une première série de pièces du plus haut intérêt prises dans les différents compartiments du répertoire indigène, depuis la musique *ghernata,* musique dite de Grenade, jusqu'aux *zendani* populaires, en passant par les *qadriat,* chants des femmes. Ces pièces sont présentées dans leur forme rigoureuse, sans accompagnement fantaisiste; nous les avons recueillies scrupuleusement des meilleurs exécutants maghrebins et nous leur avons conservé leur tournure archaïque et leur physionomie propre. Chacune d'elles est précédée d'une notice explicative donnant des détails sur son origine probable, sur son mode constitutif et sur son exécution[1].

En même temps, afin de tenter de suppléer par tous les moyens à l'absence de notation musicale, afin de retarder l'heure où la musique indigène disparaîtra même de la mémoire des indigènes, nous avons orchestré, suivant la loi d'Aristote qui est aussi celle des Arabes, un certain nombre de pièces destinées aux musiques militaires françaises et aux musiques civiles[2].

Il était intéressant de connaître le sentiment des indigènes à ce sujet. Il fut d'abord celui d'un étonnement profond : les musulmans croyaient sérieusement leur musique impénétrable à notre entendement. Parce qu'ils avaient parfois constaté que certains musiciens des infidèles avaient essayé de noter leurs airs et, pour avoir voulu les orchestrer à la mode européenne, n'avaient réussi qu'à les défigurer et à les rendre incompréhensibles même aux artistes indigènes, ils croyaient fermement à notre impuissance en la matière. Ils étaient convaincus que nous ne pouvions pas pénétrer l'âme de « leur musique » et l'exécuter dans nos orchestres en lui conservant sa physionomie et sa personnalité.

A leur étonnement se mêla bientôt une joie intérieure des plus intenses que beaucoup nous exprimèrent avec les marques d'une émotion mal dissimulée par des phrases comme celles-ci :

Kelbi kan ikhfeq [165] : « Mon cœur en a frissonné. »

Ou bien :

Nezlet ʿalia el brouda [166] : « Est descendu sur moi le frisson de la fièvre. »

Ou encore :

Tezgheb lahmi [167] : « J'en avais la chair de poule. »

Nous en avons vu pleurer à chaudes larmes, se faisant violence pour paraître insensibles, mais ne pouvant contenir ces marques de leur ravissement particulier.

A Tunis, un musicien distingué, M. Antonin Laffage, a entrepris sur un autre plan une œuvre pareille de reconstitution et de conservation artistique.

Dans une publication luxueusement éditée et dans des fascicules séparés, l'auteur livre au public les mélodies arabes qu'il a recueillies un peu dans tous les pays de l'Islam. On constate avec plaisir que M. Laffage, qui a étudié lui aussi la musique arabe chez les Arabes, ne s'est pas laissé tenter par la pensée de donner à ces mélodies frustes un accompagnement harmonique qu'elles ne sauraient comporter, qui jure atrocement avec les caractéristiques de l'art musical islamique et avec le sens esthétique des indigènes. Ses réductions au piano sont simplement des mélodies à deux parties ne quittant pas la position d'octave. On regrette toutefois qu'il n'ait pas cru devoir donner pour chaque mélodie publiée une notice explicative et qu'il n'ait pas noté l'accompagnement rythmique des instruments de percussion, sans lesquels il manque à la musique arabe un élément constitutif essentiel.

Il est à souhaiter que ces initiatives soient multipliées et que les musicologues qui visitent le Maghreb recueillent les mélodies originales qu'ils peuvent entendre. La civilisation occidentale ne tardera pas à faire son œuvre de nivellement : la musique indigène perdra tous ses caractères et ne laissera que des vestiges de plus en plus informes qui ne contiendront presque rien d'un passé typique et bien personnel.

1. Quelques esprits mal renseignés ont prétendu, à propos de cette publication, que la musique arabe s'entend, mais ne s'écrit pas. Cette opinion peut être fondée pour certains pays musulmans où le caractère des modes et le jeu des instrumentistes sont restés plus près des formes anciennes et ont conservé tout ou partie des intervalles spéciaux à la musique arabe. Pour noter les mélodies de ces pays deux alternatives se présentaient : ou adopter des signes spéciaux autres que nos ♯ et nos ♭ insuffisants pour rester dans la vérité, ou renoncer à une notation qui n'était plus fidèle et altérait précisément les intervalles les plus typiques.

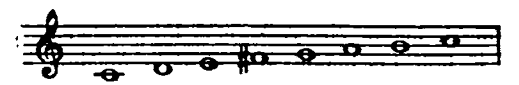
Pour notre étude de la *Musique arabe,* en pays arabe, nous avons adopté la première façon d'opérer.

Nous aurions fait de même pour la musique des Maghrebins, si nous avions rencontré les mêmes intervalles. Or, de Tunis à Tanger, que ce soit par suite d'une défaillance de la tradition, que ce soit par suite de l'emploi de plus en plus commun des instruments européens à sons fixes, mandoline, piano et même accordéon, les modes anciens ont pris des formes parfaitement traduisibles avec notre notation moderne, sans qu'il soit besoin d'employer des signes spéciaux.

Nous avons donc étudié la musique maghrebine telle qu'elle est, et non telle que la voudraient certains.

2. Cette orchestration rudimentaire n'a pas suffi à quelques musiciens, qui, surtout en Allemagne, suivant l'exemple fâcheux de Salvador Daniel et de Christianowitch, ont harmonisé les mélodies maghrebines. Ces mélodies mises ainsi à la torture d'accords n'ayant rien de commun avec leur tonalité propre, sont devenues méconnaissables et ont perdu toute leur originalité.

Ainsi une mélodie chantée en *moual* sur le mode



c'est-à-dire avec une quarte augmentée dans le premier tétracorde, a été harmonisée en *ut* par M. Capellen (Voir *Revue musicale,* 15 nov. 1905), sous le prétexte que le chanteur indigène qui nous avait donné cette mélodie *avait dû se tromper* en chantant *fa* ♯ au lieu de *fa*.

Ailleurs, afin d'enfermer ces mélodies dans le moule de nos deux uniques gammes majeure et mineure conditionnées par leurs toniques et leurs dominantes, les adaptateurs ont tellement bouleversé la contexture modale de ces chants que rien ne subsiste plus des échelles typiques sur lesquelles ils étaient construits.

N'est-ce pas le cas de répéter : « Traduttore, traditore? »

XX

LES LIENS DE LA MUSIQUE MAGHREBINE AVEC LE PASSÉ

A prime abord, il semblerait que les filiations ethniques et historiques suffiraient pour établir comment la musique maghrebine actuelle se rattache au passé, ce qu'elle lui doit et par quels caractères elle appartient à l'art musical ancien.

Sans doute nous manquons de documents écrits, puisque l'Arabe n'a pas de notation musicale; nous manquons également de traités locaux, puisque les théoriciens des temps modernes ne nous ont rien laissé de plus que les copies des œuvres de leurs prédécesseurs et n'ont rien ajouté de particulier à ce qu'avaient dit les maîtres de la musique arabe. Il nous faudra donc, pour rattacher le présent au passé, admettre que les filiations de race et de religion ont construit des chaînes indiscutables qui donnent une force particulière à l'hypothèse d'une continuité de l'art musical arabe dans les pays du Maghreb.

Sans doute la chaîne des faits que nous pouvons présenter offre des solutions de continuité; la parenté des témoignages produits ne se révèle que par des analogies, et il serait téméraire d'aller jusqu'à une identification absolue des mélodies de nos Maghrebins, même de celles que la tradition présente comme formellement ancienne, à la musique de leurs lointains aïeux qui chantaient du VIIIe au XIVe siècle.

Mais il nous sera bien permis d'assimiler les spécimens actuellement usités de la musique arabe à un chapiteau de colonne, à des fragments d'architecture et de sculpture trouvés dans les fouilles de nos missions archéologiques. En les isolant de leur appareil récent, nous constatons que l'œuvre du temps en a émoussé les saillies principales : la statue n'a plus de bras; la tête n'a plus de nez; la colonne a perdu son fût; le monument ne se révèle que par des points de repère et des fragments marquant ses lignes d'ensemble.

A les considérer isolément, ces fragments signifient peu de chose; cependant l'archéologue sait leur appliquer les lois connues de l'architecture et de la sculpture du temps et du peuple auquel ils appartiennent; par des calculs rigoureux, par des comparaisons et des analogies judicieuses, par le rapprochement et la synthèse des détails, il reconstitue les parties absentes : le chapiteau ou le fût le conduisent à la colonne, la colonne au péristyle, le péristyle au temple.

Il en est de même en paléontologie. Une vertèbre, une empreinte, un fragment de squelette, permettent à la science de faire revivre sous nos yeux des formes à jamais disparues.

Rien ne semble s'opposer à ce que nous procédions de même pour rechercher les points communs de la musique maghrebine et de la musique arabe ancienne et pour ajouter quelques données techniques aux données d'ordre historique sur lesquelles s'appuiera notre démonstration.

Un premier fait est certain : c'est la puissance de la tradition chez les peuples musulmans : croyances religieuses et philosophiques, mœurs et coutumes de la vie sociale et de la vie privée, costume, rien n'existe dans le peuple arabe qui ne soit le produit de la tradition séculaire scrupuleusement et religieusement respectée. Quand la civilisation des Arabes eut atteint son apogée, elle subit le phénomène le plus étrange et le plus caractéristique, une sorte de cristallisation, un repliement sur elle-même. A partir de ce moment elle cessa d'évoluer et ne vécut que de la transmission indéfinie de l'état auquel elle était parvenue. Tous les apports ancestraux encore permanents, toutes les acquisitions réalisées dans les sciences, les lettres et les arts, tout ce qui constituait le domaine de la pensée arabe, se figea, et désormais ce peuple vécut uniquement, dans sa vie intellectuelle et dans sa vie matérielle, de la tradition.

La musique ne doit pas à d'autres causes sa vitalité persistante. Elle était trop mêlée à la vie du peuple arabe, à sa religion, pour ne pas faire partie de ce domaine traditionnel que se transmettaient pieusement les générations.

Nous avons constaté précédemment que, subissant elle aussi le phénomène rapporté ci-dessus, elle s'arrêta subitement dans son évolution, et à partir de ce moment, semblable à un dogme ou à une coutume koranique, resta étrangère à ce qui n'était pas elle, s'isola catégoriquement du demeurant de l'art musical et repoussa tout ce qui pouvait altérer sa personnalité acquise.

Cette hostilité à toute pénétration accentua sans doute sa force de résistance et lui conserva mieux ses formes particulières.

Puis vint la décadence; aux siècles de grandeur et de faste succédèrent des siècles d'effacement, et les arts musulmans restèrent stationnaires ou perdirent toute vigueur et tout enthousiasme. Alors le peuple arabe vécut indéfiniment sur son propre fonds, se contentant de transmettre aux générations suivantes ses mœurs musicales et ses mélodies, qui correspondaient exactement à son sentiment esthétique et à sa mentalité.

La chaîne qui relie le présent au passé est donc avant tout une chaîne traditionnelle, forte et continue, à peu près exclusive de toute innovation marquante.

Voici d'ailleurs les jalons typiques qui vont nous montrer à l'œuvre cette persistance et cette fidélité de la tradition et corroborer notre hypothèse.

Nous trouvons dans la musique maghrebine trois survivances incontestables de la musique arabe ancienne.

1. — La musique maghrebine est homophonique.

On sait qu'une des caractéristiques les plus personnelles de la musique arabe est l'emploi formel du son isolé et des seules consonances de l'octave et de l'unisson. Partout où elle a survécu dans ses formes primitives, elle repousse toute concomitance de sons et ne se souvient que du système d'Aristote. C'est à peine si elle permet dans certaines pièces non mesurées, dans des préludes, *taskin* en Turquie, *mestekber* en Afrique du Nord, une note soutenue par un instrument, sorte de bourdon qui a pour mission d'empêcher la voix de monter, comme faisait chez les Romains la flûte placée dans la tribune des orateurs.

Ce fait est vérifié une fois de plus, et les Maghrebins, respectueux de la tradition antique, ont tout leur système musical construit sur ce principe inviolable.

Tout ce qui s'est passé dans le monde musical de l'Occident, même autour d'eux en Espagne, depuis

Guy d'Arezzo, est ignoré de nos Arabes; tout le mouvement qui transforma la musique occidentale est lettre morte pour la musique arabe. Pendant que, près d'elle et autour d'elle et très visiblement en Espagne, la mélodie, partie du chant à une voix, se hâte vers l'harmonie, la musique du peuple le plus avancé en civilisation s'immobilise et se refuse au progrès : elle repousse toute innovation, se drape dans son archaïsme comme si, justifiant la parole de Renan à propos de la conscience sémitique, elle se montrait capable de « comprendre merveilleusement l'unité, mais incapable d'atteindre à la multiplicité ».

De sorte que la musique arabe qui a semé en Espagne et en Sicile des trésors mélodiques devenus féconds par leur transposition dans la musiqne moderne, qui a marqué les chants populaires de ces pays de sa forte empreinte, est restée dans le Maghreb ce qu'elle était il y a dix siècles, linéaire et homophonique.

Nous avons essayé d'analyser chez nos exécutants indigènes le sentiment qui leur fait proscrire la musique à plusieurs voix. Quand ils entendent, par exemple, les cliques de clairons et de tambours de nos régiments, ils apprécient l'ordonnancement du rythme, sa force entraînante, l'éclat des clairons et en distinguent parfaitement les sonneries. Mais si nous les amenons à un concert de musique française, leur plaisir musical est mis à la torture par l'enchevêtrement des parties; leur oreille s'étonne qu'un chant soit superposé sur un autre chant, que chaque instrument semble exécuter un morceau séparé. Ils qualifient notre musique de « vacarme », et l'un d'eux, en entendant un jour un chœur fugué chanté par une excellente chorale, nous déclara que cela lui rappelait « une bande d'amis rentrant au logis après force libations, se tenant par le bras, mais tirant l'un à droite, l'autre à gauche, dans des titubations désordonnées ». Cependant ces musiciens arabes sont parfaitement aptes à reconnaître la hauteur d'un son; sur une base quelconque ils accordent toujours leurs instruments à plusieurs cordes avec les mêmes intervalles; ils ne sont pas atteints de surdité musicale; ils chantent et ils jouent juste; ils ont une mémoire musicale prodigieuse. Mais dès que plusieurs mélodies se meuvent simultanément et parallèlement dans l'espace sonore, dès qu'à l'unité d'éléments mélodiques succède la multiplicité, ils sont incapables d'accomplir l'acte de synthèse qui leur ferait percevoir la forme musicale; ils ne peuvent pas réaliser la dépense d'activité nécessaire pour analyser leur perception. Ils comprennent, ils voient l'unité; ils ne comprennent pas la superposition. Ils ont le sentiment de la contiguïté et de la continuité des notes, et non celui de leur compénétration; ils entendent un chant et n'entendent pas un accord : ils n'ont pas « l'intelligence musicale ».

Pour ce motif leur musique est restée homophonique, mettant une fois de plus d'accord la tradition avec la psychologie.

2. — La musique maghrebine connaît les modes qui furent une des caractéristiques de la musique arabe, et elle est entièrement construite sur ces différents modes.

Nous ne referons pas ici la théorie des modes sur laquelle nous nous sommes expliqué longuement dans l'étude de la « Musique arabe ». Nous nous contenterons de démontrer leur survivance dans la musique maghrebine et de rechercher dans ce deuxième fait les preuves d'une parenté étroite entre l'art ancien et l'art contemporain, les chaînons du lien qui unit le présent au passé.

Ainsi qu'on l'a vu précédement, la musique ancienne du Maghreb possédait 24 modes ou échelles tonales : chacune des vingt-quatre *noubet* classiques de la musique andalouse était construite sur l'une de ces vingt-quatre échelles.

Mais la tradition a eu des défaillances qui s'expliquent facilement. Deux modes voisins ne différaient entre eux que par la position d'un demi-ton, et il ne faut pas s'étonner que cette légère différence ait fini par s'atténuer et par disparaître totalement sous l'influence d'une tendance à simplifier, ou par suite d'une transformation volontaire introduite par quelque virtuose en renom et devenue ensuite classique et adoptée comme telle par la tradition.

Nous assistons actuellement à un de ces phénomènes.

La musique maghrebine a un mode, le *çika*; qui est très en faveur. Or, il y a une cinquantaine d'années, ce mode était constitué par l'échelle :

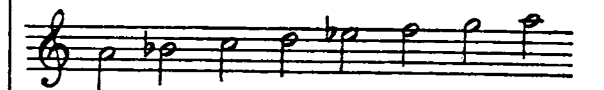


dont l'origine ancienne est parfaitement évidente. Il est encore usité sous cette forme dans le Maghreb oriental et dans l'intérieur du pays berbère.

Ailleurs, il a subi une altération : les deux quartes qui le composent tendent à se ressembler totalement, et il est devenu :



La théorie ancienne n'aurait pas confondu sous une même appellation deux modes si différents : elle aurait reconnu dans le premier la circulation type du mode *abouseylik*



et dans le second une circulation dérivée du mode *koucht*.



Les musiciens turcs diraient que le premier est leur *aarak*



transposé sur le *si*, et le second leur *ferahnak*



également transposé sur la note *si*.

Les musiciens maghrebins confondent maintenant sous le nom de *çika* ces deux modes. Bien plus, depuis une trentaine d'années, surtout à Alger, une troisième forme de *çika* s'est introduite et tend à faire oublier les deux autres. C'est la suivante :



qui, dans la musique arabe ancienne, correspondrait à une circulation dérivée du mode *zirafkend*



transposée sur la note *si*.

N'ayant pas de musique écrite qui aurait fixé les modes définitivement et maintenu leurs échelles tonales dans leur forme régulière, nos musiciens arabes ont laissé perdre la notion de beaucoup d'entre eux, et actuellement le nombre de ceux qui ont une physionomie particulière et qui ont conservé une valeur théorique est relativement restreint.

Nous les examinerons en détail, tant pour établir les points d'incontestable analogie entre la musique ancienne et la musique contemporaine, que pour enregistrer, avant qu'ils ne disparaissent, ces vestiges curieux d'un art sérieusement menacé et en pleine décadence.

MODE REMEL MAÏA

Ce mode est actuellement un des plus usités; sa *nouba* est une des plus riches, et on le pratique dans tout le Maghreb.

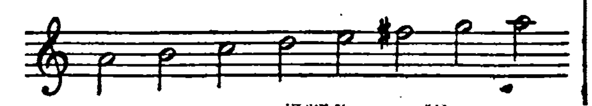
Son échelle tonale est :



Il correspond au mode phrygien



à la 13e circulation du mode arabe *o'chak* de Villoteau :



MODE AARAK

Le mode connu sous le nom de *aarak* a l'échelle tonale suivante à Alger :

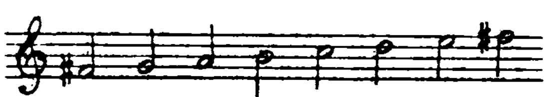


Il diffère du *remel maïa* par la tierce majeure du premier tétracorde.

Il correspond au mode hypophrygien.



Il diffère totalement du *aarak* des Turcs modernes et du *aarak* des Egyptiens modernes, qui sont construits ainsi :



Il ressemble de très près à l'*isfahans* des Persans,



ayant d'ailleurs adopté le sol ♯ dans certains passages.

MODE MAÏA FAREGH

Ce mode n'est plus connu à Alger, mais il est encore vivant à Tlemcen et au Maroc. Sa gamme est la suivante :



Il est identique à l'hypodorien des Grecs, proche parent du *rast* des Persans, du *nahaft* des Turcs modernes, du *baïati* des Egyptiens modernes, du *naoua* des anciens Arabes.

MODE ZIDANE

Le mode *zidane* est composé de deux quartes chromatiques séparées par une seconde majeure ou ton complémentaire.

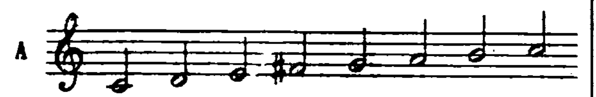


C'est le mode universellement connu sous le nom théorique de *chromatique oriental*, que l'on croit[1] dérivé du lydien et qui existe aujourd'hui en Grèce,

1. Cf. *l'Origine et la vraie nature du chromatique oriental*, par Dom Hugues Gaiser, in Congrès international de la musique, 1900.

en Espagne dans la musique populaire comme dans la liturgie, en Arménie, en Turquie, en Egypte, et d'une façon générale dans tout l'Orient.

On le rencontre quelquefois dans le Maghreb oriental sous une autre forme. Tantôt

A 

tantôt

B 

Ces échelles, qui paraissent des déformations du mode primitif, nous semblent plutôt constituer des modes distincts.

La forme A porte à Tunis le nom de mode *asbein*, nom que Salvador Daniel attribue à la forme B.

La forme B est celle du *çika* moderne sur la note *la*.

Les Turcs pratiquent la forme B sous le nom de *Hidjaz*. Les Egyptiens modernes ont un *Ha'djaz* qui lui ressemble.

Les anciens théoriciens arabes ne font pas mention de ce mode et n'en indiquent aucun qui puisse lui être formellement assimilé.

Dans la musique persane nous trouvons des modes tels que le *bouzourk* et le *rahaouy*, dont la première quarte est également une quarte chromatique; mais la seconde *tabaka* n'est plus semblable à celle du *zidane*, et, tout en tenant compte de l'extrême mobilité des intervalles et même en cherchant des bases d'identification dans la composition des échelles tonales en tons minimes, hypermaximes et en demi-tons proprement dits, toute conjecture serait sans fondement.

Nous constaterons seulement que le *zidane*, par ses inflexions et sa mollesse, plaît infiniment aux Maghrebins.

La tradition veut qu'il soit d'importation turque, alors que de leur côté les Turcs disent l'avoir reçu des Arabes.

Faute de documents écrits, il est impossible de trancher le débat.

Toutefois nous inclinerions volontiers à penser que le *zidane* actuel dérive d'un des modes arabes anciens tels que le *bourzouk* ou le *koucht*. On s'explique, en effet, que des échelles tonales comme celle du *bourzouk* (notation Villoteau),



confiées à la seule tradition, depuis que les Arabes n'écrivent pas la théorie de leur musique et ne lisent plus les théoriciens des siècles passés, on s'explique, disons-nous, que de telles échelles tonales ne puissent nous parvenir sans altérations. Des intervalles si réduits, si difficiles à apprécier à l'oreille, plutôt théoriques que réels, finissent par changer de dimension. Les interprètes successifs les adaptent à leur façon d'entendre ou d'exécuter, et une simplification se forme qui, par plus de clarté, s'intronise dans la tradition et prend la place de l'échelle primitive.

Cette simplification était fatale pour le mode ancien qui a engendré le *zidane*, en raison de ce sens de symétrie qui prenait la nouvelle forme composée de deux quartes pareilles se succédant.

Elle l'était aussi en raison de l'usage des instruments à vent tels que la *ghaïta*, qui ne disposent que de sept trous et ne peuvent diviser un ton en trois parties inégales. L'usage encore une fois a prévalu sur une tradition qui, simplement orale, était exposée à toutes les défaillances.

Mode djorca ou djarka.

Ce mode est mal défini, et son nom est appliqué à des échelles tonales différentes.

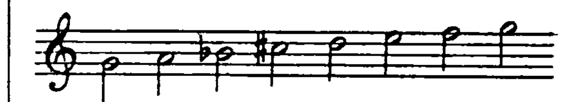
A Tlemcen on le joue ainsi :



A Alger il a souvent la forme :



Cette dernière est l'équivalente du mode *nihriz* de certains exécutants turcs modernes :



Le *djorka* maghrebin n'a pas d'équivalent dans les modes arabes anciens.

Mode aarak ou irak.

Le nom de ce mode rappelle un des modes de la musique arabe ancienne.

A Alger il a l'échelle suivante :



Il se compose de deux quartes ou *tabaka* dans lesquelles les demi-tons sont placés de façon symétrique. Le *aarak* maghrebin correspond à l'hypophrygien des Grecs



mais il ressemble bien peu à l'*irak* arabe, qui, d'après les théoriciens, était ainsi construit (notation Villoteau) :



Certains Turcs modernes ont cette même gamme sous le nom de *yeguiah* sur la base ré :



Par contre, le mode qu'ils appellent *aarak* est celui-ci :



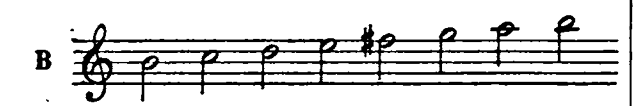
Le *aarak* des Egyptiens modernes est le même que celui des Turcs; il ressemble de tous points au *çika* ancien du Maghreb.

MODE ÇIKA.

La note *çika* correspondant à la note *si*, ce mode se joue presque toujours avec cette dernière note comme tonique.

Nous avons déjà dit qu'on lui connait trois formes :

A 

B 

C 

La première n'est presque plus usitée : les plus vieux musiciens que nous avons consultés se rappellent l'avoir entendue pratiquer par les artistes dont la génération disparaissait quand ils commençaient à « travailler la musique ». Elle correspond à l'*aarak* des Turcs modernes, au myxolydien des Grecs anciens et à l'*hosseïni* des Arabes anciens.

La forme B est usitée à Tlemcen, à Oran et au Maroc; elle correspond au dorien des Grecs, au *farahnak* des Turcs modernes.

La forme C est un mode dramatique dérivé de la forme précédente; c'est celle qui est le plus en faveur dans les villes du Maghreb occidental. Les Turcs modernes la pratiquent sous le nom de *hidjaz*.

Le *çika* comme le *zidane* se retrouvent abondamment dans les chansons populaires andalouses.

MODE MAÏA.

Ce mode est l'hypolydien des Grecs



avec le premier demi-ton placé entre le 4e et le 5e degrés, et une quarte augmentée dans la première *tabaka*. C'est ainsi qu'on le joue à Alger et dans l'Est, mais à Tlemcen le *maïa* prend le *si* ♭ et devient :



l'ancien lydien. Cette dernière gamme est considérée à Alger comme constituant un autre mode, le mode *mezmoun*.

On ne trouve pas d'équivalent du *maïa* maghrebin dans les gammes turques, arabes, persanes ou égyptiennes. Le *mayah* des anciens Arabes (notation Villoteau) :



pas plus que celui des Persans (notation Villoteau) :



n'ont avec lui aucune analogie.

Nous croyons le *maïa* d'origine berbère; il est très pratiqué en Kabylie, dans le Sud algérien. Sa rudesse sauvage et fruste convient bien au goût des montagnards et des Sahariens.

A Alger le même mode porte aussi le nom de *dil*.

MODE MEZMOUN.

A Alger, le *mezmoun* n'est autre chose que la gamme lydienne, le mode majeur moderne.



Il est très usité en pays berbère et jusqu'en pays touareg.

Une confusion s'est créée entre les musiciens maghrebins au sujet des deux modes voisins *maïa* et *mezmoun*, qui ne diffèrent que par la quarte juste du second; ce qui s'appelle *mezmoun* à Tlemcen est *maïa* ou *dil* à Alger, et le *dil* de Tlemcen est le *mezmoun* d'Alger.

Nous avons d'ailleurs pu constater nous-même que la dureté spéciale de la quarte augmentée condamne le mode *maïa* à bientôt disparaître; les vieux musiciens lui restent fidèles, mais les jeunes générations tendent à exécuter les morceaux de *maïa* avec le *si* ♭, en *mezmoun*, et trouvent dans la musique européenne une éclatante justification de leur préférence.

Il représente la 12e circulation du mode *o'chak* de Villoteau.



MODE MOUAL.

Ce mode appartenait à la musique de Grenade, ainsi qu'en témoigne la survivance de la *nouba moual*,

et dans les recueils de poésies, de nombreuses paroles sont attribuées à cette *nouba*.

Mais, sans doute parce qu'il différait très peu d'un mode voisin, il a subi des altérations qui ont effacé les dissemblances, et nous le trouvons aujourd'hui avec les deux échelles suivantes :



Comme on peut le voir par ce qui précède, la forme A est devenue conforme de tous points au *maïa*, et la forme B au *mezmoun*.

Il en résulte chez les musiciens maghrebins une confusion très commune entre ces trois modes.

Les musiciens de Tlemcen ne le connaissent plus.

MODE HASSINE ACHIRANE.

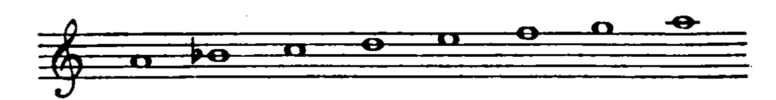
On rencontre fréquemment ce mode dans la musique tunisienne, où il a des variantes : *hassine seba*, *hassine asel*.

Le mode type est constitué par l'échelle suivante,



que les Algériens anciens pratiquaient sous le nom de *ress-eddil*.

Il correspond à la 26ᵉ circulation du mode *naoua*



et au dorien des Grecs.

∴

Les autres modes pratiqués dans le Maghreb ou n'ont plus d'échelle typique ou sont attribués à des échelles multiples, et leur origine réelle nous échappe totalement.

Il faut convenir d'ailleurs que les théoriciens arabes eux-mêmes ne sont pas sans avoir créé quelque confusion entre les diverses données de cette partie de leur musique. Ils convenaient déjà eux-mêmes, au XIVᵉ siècle, que certains modes leur échappaient, témoin cet aveu d'un auteur arabe anonyme de cette époque dont le manuscrit est sous le nº 603 à la Bibliothèque nationale de Madrid[1].

« Il existe des modes que nous connaissons et des modes que nous ne connaissons pas. Parmi les seconds se trouve le mode *isfahan*, le plus beau de tous. Il est si beau que Dieu seul le connait. »

Et si l'on veut pousser la curiosité un peu plus loin, les Arabes s'en étonnent et nous répondent : « Dieu seul connaît la vérité et cela doit suffire, car il est notre Seigneur. »

∴

Un troisième fait rattache la musique moderne arabe au passé : c'est la nature des instruments employés. Nous les décrirons spécialement plus loin, et nous verrons leurs relations de construction et de tablature avec les instruments connus de la musique arabe ancienne.

Enfin nous trouvons au Maghreb quelques vestiges de la théorie ancienne. Ils sont rares, ces vestiges, informes comme les fragments d'architecture dont nous parlions à la page 2914; mais leur origine ne semble pas contestable, et ils paraissent avoir la valeur de documents archéologiques dignes d'intérêt.

Ainsi le fameux chanteur du Maghreb, Mohammed ben Ali Sfindja, nous dit qu'il y a sept notes dans le gosier et qu'elles sont ainsi placées :

hassine correspondant à notre :

mesmoun —

dil —

Ces trois notes forment une *tabaka* [168], la *tabaka en nezela* [169], la tabaka « d'en bas ».

Après vient

maïa, correspondant à notre :

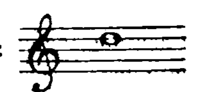
Cette note est dite *bousta* [170], « celle du milieu », parce qu'elle sépare la *tabaka* d'en bas d'une nouvelle *tabaka*, la *tabaka el alia* [171], « celle d'en haut », composée de trois autres notes :

çika, correspondant à notre :

moual, correspondant à notre :



1. R. Mitjana, *l'Orientalisme musical et la Musique arabe*, in *El Monde oriental*, 1906.

remel, correspondant à notre : 

Cette échelle donnerait deux tétracordes pareils composés successivement d'une seconde mineure, d'une tierce mineure, d'une quarte juste, la note dite *bousta* étant la terminale de la première *tabaka* et l'initiale de la seconde.

Les joueurs de *qanoun* appellent *dar* [**174**], « maison », une octave.

Le mot *makama* a presque disparu. On le retrouve seulement en Egypte, où il désigne la corde du *qanoun*, quand elle est pincée à vide, par opposition à *nousf-makama* [**172**] (moitié de la corde) et *nousf errebaa makama* [**173**] (moitié du quart de la corde), qui s'appliquent à l'effet produit par le rabattement des petites clefs de métal, formant sillet, sur chaque corde et diminuant ou augmentant la longueur de cette corde.

La notion des intervalles n'a pas davantage survécu. Nous avons seulement retrouvé chez un *maâlem*, un maître d'Alger, quelques vagues notions. Ainsi la tierce mineure prend le nom de *moual* ajouté à celui du degré inférieur.

moual fel dil [**175**] :

moual fel hassine [**176**] :

moual fel maïa [**177**] :

moual fel remel [**178**] :

La seconde majeure prend de la même façon le nom du *çika*.

çika fel dil [**179**] :

çika fel hassine [**180**] :

çika fel maïa [**181**] :

çika fel remel [**182**] :

Ces quelques lambeaux de la théorie musicale des anciens ont seuls survécu et ils deviennent de plus en plus rares, parce que les règles n'ont plus circulé. Des siècles se sont écoulés depuis le moment où les ouvrages des anciens fixaient les définitions sans que leurs successeurs modernes aient cherché à retenir cette codification si abondante et si méticuleuse.

Dans tout le Maghreb la partie théorique de la Musique arabe a échappé aux praticiens; tous ceux que nous avons connus ignoraient même les petits traités publiés en Egypte par les modernes. Un seul essai a été tenté par le petit livre d'Abou Ali El Ghaouati (Alger, 1320). *Kitab kachf al kina analat as sina;* mais nous n'y trouvons, comme chez tous les chanteurs et instrumentistes maghrebins, que des notions vagues, le plus souvent altérées et employant des termes dont la signification n'a plus de rapport avec la théorie qui existe encore en d'autres pays musulmans.

LES INSTRUMENTS

3. — La plupart des instruments dont se sert aujourd'hui la musique maghrebine, tant en pays berbère qu'en pays arabe et maure, se rattachent au passé de cet art.

Sans doute eux aussi ont évolué dans leurs formes ou dans leur accord; mais ils possèdent encore une parenté réelle avec les instruments des siècles lointains.

La science musicale, de didactique qu'elle fut longtemps, étant devenue simplement traditionnelle, nous ne retrouvons plus que des bribes plus ou moins altérées des lois qui présidaient à leur construction. Et cette œuvre d'oubli et de destruction nous apparaît plus évidente encore, car nous voyons ces instruments lutter faiblement contre l'invasion des instruments européens et disparaître peu à peu pour faire place aux nouveaux envahisseurs.

Dans le Sud nous avons trouvé des accordéons, et les indigènes semblaient se passionner pour ces instruments. Sur le littoral le piano s'est introduit dans beaucoup de cafés maures, et des virtuoses arabes ou juifs y interprètent les mélodies maghrebines avec une tendance à ajouter, encore timidement, une intention d'accompagnement harmonique.

Par la progressive compénétration des races européennes et des races indigènes, la musique maghrebine va disparaître, et elle périra surtout parce qu'elle abandonnera ses instruments si bien adaptés à son sentiment esthétique, pour d'autres instruments construits sur des bases qui lui furent longtemps étrangères.

Nous allons passer en revue les instruments encore en usage dans le Maghreb au moment où nous écrivons cette monographie.

Instruments à vent.

I. — Instruments a anche.

La r'aïta ou ghaïta [**183**]. — Cet instrument est une musette à anche double, en bois tendre, percée de sept trous, six devant et un derrière, avec pavillon assez évasé.

Elle se compose de quatre parties :

1° L'anche — *çeqba* [**184**], roseau, attaché à un tube cylindrique très court en cuivre — *loula* [**185**]. L'anche est en roseau. A Laghouat on l'appelle — *sayah* [**186**].

2° Une rondelle en os, en nacre ou en ivoire — *cedef* [**187**] ayant la forme d'un large jeton, qui s'adapte sur la *loula* et sert de point d'appui aux lèvres

tout en mesurant la partie de l'anche qui doit pénétrer dans la bouche.

Au *cedef* sont suspendus, au moyen de petites chaînes : une pince — *brinssa* [188] qui sert à empêcher les lèvres de l'anche de s'écarter; un petit bâton de bois — *melouet* [189], et une anche de rechange.

Le *cedef* porte aussi le nom de — *dara* [190], rond, de — *çdifa* [191], nacre ou, dans le Sud, — *el khorara* [192].

3° La *facela* [193], anneau de deux centimètres de hauteur en bois plus dur que le corps de l'instrument dans lequel il est emboîté; il reçoit la *loula*.

4° Le corps de l'instrument, terminé par un pavillon de 10 cm. environ de diamètre.

Quelquefois, surtout dans le M'zab, le corps de l'instrument est recouvert extérieurement d'une plaque de métal, généralement en argent, ornée de dessins repoussés. Il y a même des *r'aïta* dont le corps est totalement en métal, mais la généralité est en noyer.

Fig. 458. Raita.

La *r'aïta* a d'ordinaire 40 c. de longueur; mais il en existe de diverses dimensions. Elle possède sept trous également espacés sur le devant et, sur le dessous, un trou situé au droit du milieu de l'intervalle des deux premiers trous de dessus.

Trois trous plus étroits sont percés sur le pavillon à quelques centimètres de l'extrémité. Il est même des instruments qui ont quatre autres trous, tantôt ouverts, tantôt bouchés avec des chevilles de bois. Quand le musicien prend une anche longue, il laisse ces trous bouchés; si l'anche est courte, il ouvre les sept trous.

La *r'aïta* se tient la main droite en haut appuyant trois doigts sur les trous supérieurs et le pouce sur le trou de derrière, la main gauche appuyant quatre doigts sur les quatre autres trous de devant.

Les joueurs de *r'aïta* arrivent, au moyen d'une gymnastique spéciale, à souffler pendant un temps fort long sans respiration apparente, et pourtant l'instrument demande un souffle considérable et des poumons de fer.



Fig. 459. — Joueur de *r'aïta*.

Le registre de la *r'aïta* varie suivant les dimensions de l'instrument.

A Laghouat les *r'aïta* ont la tessiture suivante :

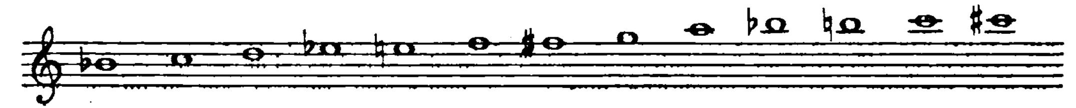


Les notes marqués d'un + sont un peu plus élevées que la note écrite prise sur un piano au diapason normal.

On remarque qu'il y a une note de plus que le nombre de trous plus un. C'est le *mi* 1re ligne. Il est obtenu, d'après les exécutants indigènes, de la même façon que le *fa*, mais en jouant moins fort. Nous pensons que cela veut dire en donnant une pression moins forte des lèvres.

Les *r'aïta* usitées dans les nouba de nos régiments indigènes ont une tessiture beaucoup plus haute.

R'aïta de nouba.



Cette tessiture leur permet de jouer dans beaucoup de morceaux, marches, pas redoublés, de concert avec les fanfares ou harmonies régimentaires[2].

Enfin les *r'aïta* des musiciens civils d'Alger nous ont donné la tessiture suivante :

R'aïta des musiciens d'Alger.



On n'est pas d'accord sur l'origine de cet instrument. Les uns le croient d'importation turque; les autres y retrouvent le *zamr* des Egyptiens ou la *zourna* ou *sourna* des Arabes de l'Asie occidentale, le *sounnayé* des Persans.

Les *sournay* décrits par El Farabi ont sept trous sur le devant et deux par derrière, ou huit trous sur le

1. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que dans le *Livre de la musique* composé par Abou Nacr Mohammed Ibn Mohammed el Farabi (manuscrit de Leyde traduit par J.-P.-N. Land dans les *Actes du 6e Congrès international des orientalistes*, Leyde, 1885), le *sournai* est donné comme « une variété de flûte plus aiguë que les autres », portant huit trous dans le côté convexe et trois autres trous, un à droite du joueur vers le bas, un à gauche de l'autre côté du précédent, et le troisième en arrière, opposé aux deux trous les plus hauts.

Par contre, on peut rappeler que, suivant les chroniques anciennes du Maroc, El Mansour, quand il parcourait les rues du Marrakech, était précédé d'artistes étrangers faisant crier les *ghaïta* aux sons perçants.

2. Les *r'aïta* étant fabriquées par des tourneurs, la place des trous est fixée par des règles empiriques; il en résulte que leur justesse laisse souvent à désirer.

devant et trois par derrière, avec des tessitures diverses (notation Villoteau) :

Sournay à 9 trous.

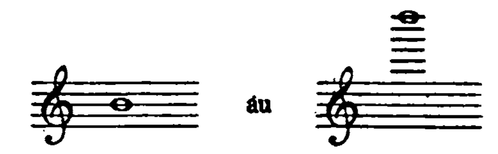


Sournay à 11 trous.

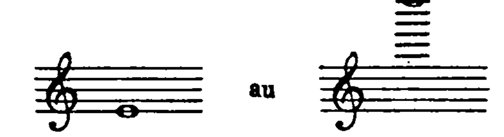


Les *zamr* ou *zamyr* ont, comme la *r'aïta* maghrebine, sept trous sur le devant et un huitième derrière; ils ont aussi trois petits trous sur le devant du pavillon, et deux trous en face derrière le pavillon.

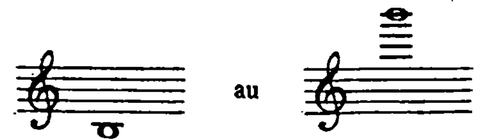
Ils auraient, selon les traducteurs du *Traité de musique des Frères de la Pureté*[1], une tessiture extraordinaire allant : pour le *zamr* de grande taille du :



pour le *zamr* moyen, du :



pour le *zamr* de petite taille, du :



Nous n'avons pas trouvé dans tout le Maghreb, où la *r'aïta* est cependant très répandue, d'instruments pouvant donner des notes si élevées et pouvant, avec 8 trous réellement efficaces sur la hauteur de la colonne d'air, produire un si grand nombre de notes.

La *r'aïta* est essentiellement l'instrument de la musique extérieure, cortège de fêtes, fantasias, pèlerinages. Elle a d'ailleurs des sons stridents, très puissants, qui en rendraient l'audition pénible dans les maisons.

On la trouve dans tout le Maghreb, de la Tripolitaine au Maroc, chez les Berbères comme chez les Arabes.

Chez les Berbères elle constitue l'unique instrument mélodique, c'est pourquoi elle a été introduite dans les intérieurs pour présider aux danses.

Le même instrument se rencontre en Espagne (V. page 2367), où il porte le nom de *gaïta pastoril*, et nous l'avons connu autrefois dans les Cévennes sous le nom de *graïlé*.

II. — Instruments sans anches.

Les flûtes. — On trouve dans le Maghreb un grand nombre de flûtes. Différentes par leurs dimensions et leur registre, elles ont toutes un principe de construction pareil : ce sont des tubes ouverts aux deux bouts et portant un certain nombre de trous répartis sur leur longueur.

Les musiciens en jouent en tenant la flûte obliquement dans une position qui fait un angle de 75° à 80° avec la ligne du nez, la main droite en haut, la main gauche en bas; l'instrument est appuyé légèrement sur la lèvre inférieure.

En pays arabe on rencontre :

La flûte a cinq trous dite *El q'eçba meta el meddah* [**194**], d'une longueur de 38 centimètres;

La flûte à cinq trous un peu moins longue que la précédente dite *El eçba meta el r'enqal* [**195**];

La flûte à six trous du Sud, *el guebli* [**196**] ou *el gueblia* [**197**]. Cet instrument a de très beaux sons et domine souvent la voix du chanteur quand il accompagne le chant. Il a environ 50 cm. de long;

Fig. 460. — Flûtes du Mahgreb.

La flûte à six trous dite *es-soudassi* [**198**] c'est la plus grande que nous ayons rencontrée; elle a 75 cm. et donne des sons d'une douceur infinie ;

La flûte à sept trous, la plus commune, appelée *el djouak* [**199**] ou *fhal* [**200**], avec six trous en dessus et un septième en dessous dit *redjâ*ᶜ [**201**].

Les sons de la *djouak* sont très clairs, parfois perçants. C'est l'instrument favori des Arabes de la ville et de la campagne. Elle est généralement faite d'un roseau, d'un morceau de bambou, quelquefois en cuivre ou en fer-blanc. Très rarement, car celles-ci sont très recherchées, la flûte est faite d'un tibia d'aigle, et dans ce cas les Arabes trouvent à l'instrument des sons nobles et merveilleux. Il y en a de plusieurs dimensions : les plus usitées ont de 30 à 35 cm. Les Arabes distinguent : *el menouçaq* [**202**], « la follette »; *medsekeret el outhen* [**203**], « celle qui fait songer au pays »; *djalebet el bbah* [**204**], « celle qui fait naître l'amour ».

Chez les Beni Guil du Chott Tigri les flûtes sont souvent cerclées de cuir et d'anneaux de cuivre avec des tresses de soie bleue entremêlées à des chaînettes d'argent auxquelles pendent des pièces de monnaie marocaine.

Chez les Berbères le roseau reçoit parfois des ornements à la pointe de feu.

1. Fétis, *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 150.

La flûte arabe est un instrument primitif. Il n'est pas un berger, un portefaix, un fellah, qui ne sache couper un roseau et en faire une flûte.

Voici la règle empirique usitée par ces constructeurs improvisés : le trou de derrière dans la flûte à sept trous est percé sur le milieu de la longueur totale. De plus, il doit marquer le milieu entre le dernier et l'avant-dernier trou, et la distance moyenne des centres des trous représente environ 1/12 de la longueur totale de l'instrument.

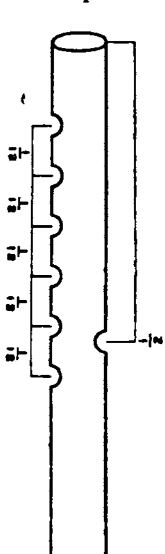


Fig. 461.

Le schéma ci-contre représente ces diverses règles.

On comprend que, nulle condition de longueur de colonne d'air et de la position des trous n'étant déterminée par une loi acoustique, on doive trouver des flûtes dans tous les tons imaginables : nous en avons eu entre les mains une collection assez complète qui donnaient, tous les trous bouchés, presque toutes les notes d'une gamme chromatique partant de la_2 et allant jusqu'au $ré_4$.

Du temps d'Al Farabi il en était de même : cet auteur constate dans sa description de flûtes en usage que tel trou donne, suivant les instruments, tantôt la *bincir* de *bamm, mi*, tantôt la *khincir* de *bamm, fa*, tantôt encore d'autres notes. Nos Maghrebins pratiquent la même variété dans les dimensions de leurs flûtes.

Cette fantaisie absolue tient sans doute à ce que la flûte est un instrument de soliste qui ne participe pas, généralement, aux exécutions d'ensemble.

Dans beaucoup de flûtes employées dans le Sud, à Biskra, à Laghouat, nous avons constaté la tessiture ci-dessous[1] :



Les deux premières notes sont sourdes si elles sont attaquées directement; elles résonnent plus claires si elles sont annexées par degrés conjoints.

Dans les villes du littoral on rencontre souvent des flûtes de 35 centimètres environ avec la tessiture suivante :



et des flûtes de 25 centimètres environ, avec une tout autre tessiture.

La flûte qui accompagnait la mélopée de Mohamed ben Wocer (voir p. 2891) était accordée ainsi :



On ne trouve pas comme l'indique Fétis (page 156) des flûtes « se jouant par un sifflet, comme l'ancienne flûte à bec de l'Europe »; ou, si on en rencontre quelqu'une, ce sont des flûtes Mathieu ou autres, en métal, importées d'Europe et adoptées par les indigènes parce qu'elles sont plus justes et toutes construites.

La flûte arabe a, en général, des sons d'une douceur infinie avec des inflexions délicieusement susurrantes, et, dans la campagne silencieuse, au milieu des mornes étendues des steppes africaines incendiées de soleil, écrasantes de tristesse dans leur immuable magnificence, comme dans les campagnes où paissent les troupeaux, ce souffle ténu d'un bout de roseau, avec ses quelques notes toujours les mêmes et ses mélodies rudimentaires répétées comme une phrase rituelle, émeut profondément le voyageur et apparaît comme la voix de l'âme musulmane, toujours un peu mélancolique, balbutiant sa résignation et berçant ses rêves.

L'histoire de la flûte est assurément celle de la musique elle-même[2]. On la trouve au seuil des premiers essais de l'homme cherchant à émettre un son en soufflant dans un roseau : aussi la flûte est-elle en usage de temps immémorial chez les peuples d'Asie dès qu'ils sortent de la barbarie totale, et ajoutent aux instruments de percussion un moyen d'exprimer leur âme par le chant.

Il en est assurément ainsi chez les Arabes comme chez les Berbères, et cet instrument primitif, que chacun peut tailler à peu près exactement, est resté l'instrument populaire par excellence : nous pourrions dire qu'il n'est pas un Maghrebin qui n'ait dans son burnous sa petite flûte.

Les anciens l'appelaient *ndï* comme en Perse, et il y avait des *ndi* de toute grandeur, dit-on, même des *ndi* construits pour jouer dans chacun des modes de la musique arabe. Les Maghrebins modernes l'appellent *k'eçba* ou *djouak*. Ce dernier mot, qui signifie « venu à la suite », aurait son origine dans la petite histoire suivante[3].

Un musicien célèbre de Constantine, ayant perdu son fils, avait mis sur la tête de son unique petit-fils tout son espoir de transmettre son art aux générations suivantes. Le jeune Ahmed s'exerçait déjà à la flûte, qui, alors, n'avait que trois trous et ne pouvait s'étendre que sur un tétracorde. Un jour que Mohamed rentrait à sa maison, il entendit une mélodie qui semblait être jouée par deux instruments l'un suivant l'autre et continuant le chant sur un tétracorde supérieur. On juge de son étonnement quand il vit le petit Ahmed seul dans sa chambre, mais tenant un instrument composé de la flûte de son grand-père, dans l'extrémité de laquelle il avait introduit son intrument à lui. Les marabouts consultés déclarèrent que c'était la volonté de Dieu, que l'enfant continuait sur cet instrument ainsi combiné la carrière de son illustre aïeul, et la flûte à 6 trous reçut le nom de *djouak* ou *djaouak*.

Instruments à cordes.

I. — Instruments a cordes frottées.

Le rebeb [205]. — Cet instrument a joué un rôle considérable dans la musique arabe, et cependant non seulement le *rebeb* maghrebin a des formes spéciales qui ne semblent pas l'apparenter de près aux

1. Il faut ajouter à cette tessiture quelques harmoniques d'octave obtenues assez facilement sur ces instruments avec un souffle un peu plus fort que le son réel.

2. Lucrèce dit in *Natura Rerum* qu'elle naquit « per loca pastorum deserta ».

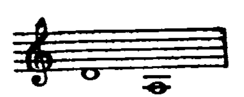
3. Salvador Daniel, *loco cit.*, p. 73 et suiv.

aux *rebebs* des anciens, mais encore il disparaît rapidement des orchestres indigènes, et c'est à peine si nous en avons rencontré quelques spécimens aux mains des plus vieux musiciens d'Alger, de Tlemcen et du Maroc.

On sait que le *rebeb* était constitué par une caisse trapézoïdale dont la table et le dos étaient formés d'une feuille de parchemin collée sur les côtés du bois. Le manche se prolongeait au delà de la caisse en un pied en fer comme celui des *kemāngeh*. L'instrument avait en tout 90 cm. environ. Il portait tantôt une seule corde qui était un :



tantôt deux cordes :



Al Farabi nous enseigne que le musicien se servait des quatre doigts de la main gauche : « Ils tirent les sons de certains endroits des cordes que l'habitude leur a appris à connaître assez exactement pour les retrouver sans le secours des ligatures, et poser les doigts sur les endroits mêmes où se produisent les sons usités[1]. »

L'instrument usité dans tout le Maghreb sous le nom de *rebeb* a une forme toute spéciale et qui n'a, sauf l'accord des deux cordes, aucune parenté avec les *rebebs* arabes connus (fig. 462).

Fig. 462. — Rebeb du Maghreb et archet.

Il est constitué par une boîte de cèdre, de noyer, d'une seule pièce (autrefois de bois de vigne), ayant une forme ovoïde très allongée, qui, de profil, présente l'aspect suivant (fig. 462).

La partie inférieure de la boîte porte des deux côtés une encoche de dix centimètres environ; elle est recouverte d'une peau de chèvre fortement tendue, généralement peinte en vert, et elle porte vers l'extrémité un chevalet fait le plus souvent avec la moitié d'un petit cylindre de roseau.

La partie supérieure de la boîte est recouverte d'une lame de cuivre très mince, sur laquelle ont été percés à jour trois ou quatre dessins, généralement des étoiles inscrites dans un cercle.

Le porte-cordes est une pièce de bois à section rectangulaire et disposée de façon à faire un angle droit avec la boîte d'harmonie. Il a deux grosses chevilles, et les cordes passent sur un sillet de bois ou d'ivoire pour aller s'attacher à un bouton à l'extrémité opposée de l'instrument.

La partie supérieure de la boîte a des rebords assez élevés garnis de nacre, et les côtés de cette partie de la boîte portent aussi des ornements d'ivoire ou de nacre (rondelles, étoiles, lettres arabes ou hébraïques) incrustés dans le bois. L'archet est très petit : il est fait d'un arc de fer portant une mèche de crins.

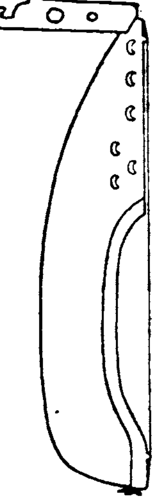


Fig. 463. — Rebeb (profil).

Les Maghrebins ont donné les noms suivants aux diverses parties de l'instrument.

L'archet *el qous* [206] (arc); la mèche *es sebib* [207] (crin) ou *ech-che'our* [208] (cheveux).

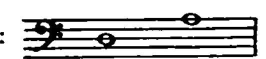
Le chevalet *el kersi* [209] (chaise) ou *el hamar* [210] *k'amar* (bourriquot).

Les rebords de la boîte *es soualef* [211] (tresse de cheveux qui pendent des deux côtés du visage).

La partie en cuivre ajourée *eç-ccdr* [212] (poitrine), les ornements *en nouarat* [213] (fleurs), la peau *et djelda* [214] et la partie supérieure que tient la main gauche *el qabd'a* [215].

Le *rebeb* maghrebin porte deux cordes de boyaux.

Elles sont accordées ainsi :



Mais la corde la plus grave est rarement touchée par l'archet : on l'appelle *el djouab* [216] (celle qui résonne). L'instrumentiste tient le rebeb dans l'arcade du pouce et de l'index de la main gauche; il ne peut pas saisir cette partie de l'instrument comme fait le violoncelliste ou le contrebassiste. Mais le *rebeb* repose d'abord sur le genou droit de l'homme assis les jambes croisées, et le porte-cordes appuie sur l'épaule. Grâce à cette position, la main gauche peut facilement jouer et même démancher.



Fig. 464. — Joueur de *rebeb*.

Voilà déjà quelques particularités qui montrent combien notre *rebeb* maghrebin diffère des *rebebs* arabe et persan.

Il se singularise en outre par ce fait, unique, nous semble-t-il, c'est que les doigts de la main gauche n'appuient pas les cordes sur la table de cuivre. Les cordes sont fortement tendues entre le sillet et le chevalet, et il faudrait une pression considérable des doigts pour les amener en contact avec le corps de l'instrument.

Aussi bien l'exécutant ne cherche-t-il pas à réaliser ce contact : ses doigts se promènent sur la corde, qui émet un son de nature très particulière, parce qu'il contient le son principal et presque toujours le son harmonique. Il en résulte un son d'une teinte mélancolique très prenante, un ronronnement qui cependant possède assez de puissance pour se distinguer dans un orchestre de cinq ou six autres instruments.

1. Al Farabi, *loco cit.*

Comme on peut le voir à la page 2852, le rebeb joue surtout un rôle de soutien. Bien que certains virtuoses puissent arriver à y exécuter des mélodies rapides et assez chargées en notes grâce au démanchement, la tradition lui assigne plutôt le soin de repérer le chant par des notes simples représentant la ligne essentielle de la mélodie.

L'origine de cet instrument n'est indiquée par aucune source indiscutable.

Les Maghrebins racontent qu'un Maure, étant prisonnier des chrétiens en Andalousie, avait imaginé, pour charmer ses ennuis, de creuser une bûche de bois sur laquelle il avait ensuite disposé des cordes faites avec les entrailles d'un mouton égorgé pour la nourriture des prisonniers. Un morceau de roseau forma le chevalet, et, après avoir pincé quelque temps de cet instrument primitif, le Maure songea à construire un archet avec une lame de fer recourbée à laquelle il fixa quelques crins de cheval.

Les geôliers, ayant entendu les sons qu'il tirait de cet instrument, allèrent le raconter au roi. Celui-ci manda le prisonnier, qui émerveilla tellement le monarque et sa cour que, séance tenante, il fut comblé de présents et mis en liberté.

Un habile artisan, Abd es Salam, aurait dès lors perfectionné les idées premières du luthier improvisé et serait arrivé au *rebeb* actuel.

Cela n'est qu'une légende : mais elle a cours dans tout le Maghreb, et les musiciens de Fez la racontent à peu près dans les mêmes termes. Sans avoir la valeur d'un témoignage écrit, la persistance et l'universalité que nous devons lui reconnaître assigneraient au *rebeb* maghrebin une origine hispano-mauresque.

Nous indiquerons, pour corroborer cette hypothèse : 1° que les juifs maghrebins, dont la vie, surtout la vie artistique, fut longtemps associée à celle des Arabes, croient aussi à la même provenance du *rebeb;* 2° que les dessins et ornements portés par les rebebs sur la plaque de cuivre ajourée du dessus de la boîte d'harmonie sont tous et franchement de style hispano-mauresque. Il en est de même des ciselures que porte souvent la partie inférieure du corps de l'instrument.

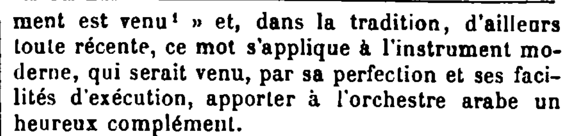
Fig. 465. — Kamendja.

Le *rebeb* est en train de disparaître de l'Afrique du Nord; il est détrôné par le violon et l'alto, qui, avec leurs quatre cordes, donnent beaucoup plus de facilité aux virtuoses indigènes.

Le kamendja [217]. — Ce mot a des formes excessivement nombreuses même dans le seul Maghreb.

On l'écrit *kamendja, kamaldja* [218] et *kemândgeh* [219].

Ce dernier mot est persan et signifie « le lieu de l'archet »; le mot arabe *el kemal dja* [220] signifie « le complément est venu[1] » et, dans la tradition, d'ailleurs toute récente, ce mot s'applique à l'instrument moderne, qui serait venu, par sa perfection et ses facilités d'exécution, apporter à l'orchestre arabe un heureux complément.



Tel qu'il est le plus fréquemment, le *kamendja* maghrebin est simplement un alto de la lutherie moderne accordé de la façon suivante :



c'est-à-dire une octave plus bas que le violon.

Par extension, le violon moderne, qui, dans les villes, entre souvent dans la composition des orchestres indigènes, prend aussi le nom de *kamendja*.

La volute du manche s'appelle *el qarmouda* [221]; le sillet, *el ᶜatsba* [222] (marche du seuil de la porte); le manche, *el yĕd* [223] (la main); les cordes, *el outsarat* [224] (chose tendue); l'âme, *eç çari* [225] (le mât); les chevilles, *el aasfour* [226] ou *el meftel* [227].

Bien que les *kamendja* soient de fabrication moderne, il n'est pas sans intérêt de constater qu'ils ont eu des précurseurs typiques, chez les Arabes : on n'a qu'à voir les *kemangeh roumy* dont Fétis donne la reproduction (p. 141, vol. II, de son *Histoire générale de la musique*) et dont nous avons reproduit la figure page 2796.

Ces derniers instruments n'avaient plus le pied en fer forgé des *kemandjeh* anciens; s'ils ne sont pas les ancêtres incontestables des *kamendja* maghrebines, ils ont marqué la transformation des instruments arabes anciens et indiquent l'étape ayant abouti à l'introduction des altos ou violes modernes. Cette introduction, au dire de nos indigènes, remonterait à 250 ou 300 ans au maximum.

Le *kamendja* actuel, avons-nous dit, est un alto européen; donc il a perdu aussi les cordes de résonance, cordes de laiton qui figuraient chez ses aînés sous les cordes en boyau.

Il se joue avec un archet moderne tenu la paume de la main en l'air. Il repose sur le genou du musicien accroupi par terre, et la main gauche, tout en se mouvant sur les cordes, présente la corde à frotter à l'archet en faisant pivoter l'instrument sur le bouton du tire-cordes. L'archet évolue ainsi toujours dans le même plan : c'est l'instrument qui est déplacé selon que l'archet doit frotter l'une des quatre cordes. On sait que cette façon de jouer était celle des Arabes et des Persans au temps de leur *kemandjeh* à pied.

Les musiciens maghrebins aiment beaucoup cet instrument, parce qu'il est, malgré son accord, plus brillant que leurs autres instruments et, à cause de son accord, plus facile à jouer et se prêtant mieux aux traits et aux fioritures dont ils sont si prodigues et si friands.

L'amz'ad touareg. — Les Touaregs ne connaissent qu'un instrument de musique à cordes; c'est l'*amz'ad* V #] (voir page 2893).

Cet instrument est constitué par une calebasse coupée par le milieu et sur le creux de laquelle est tendue une peau percée d'un ou deux trous. Une tige de bois recourbé fait office de chevalet et se place vers le milieu de la peau. Une corde unique, — une mèche, faite en crins de cheval, — assez épaisse, est attachée au moyen d'une lanière de cuir sur manche en bois; il n'y a pas de clef ni de ligatures.

L'archet est, comme celui du *rebeb* maghrebin, un

1. Quand cet instrument fut apporté en Algérie par les gens de Roum, dit la tradition, ses accords furent trouvés si beaux que les musiciens émerveillés s'écrièrent : *el khemal dja!* « La perfection est arrivée. » (Delphin et Guin, *loco cit.*, p. 56.)

arc de fer ou de bois dur muni d'une mèche de crins de cheval. Les Touaregs l'appellent *tadjeihé*.

⁝ ≤ ˙I˙ +

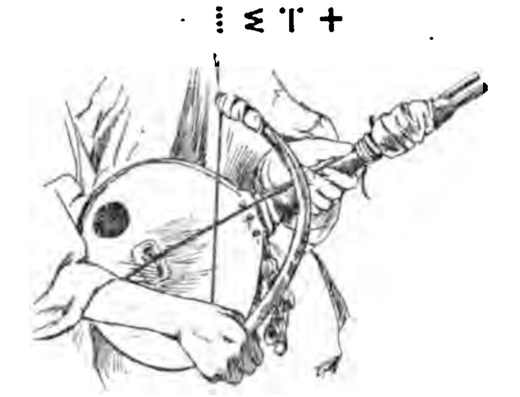


FIG. 126. — Amz'ad.

La note à vide est toujours très grave.

Ce sont uniquement les femmes qui jouent de l'*amz'ad* pour accompagner leurs chants ainsi que ceux des jeunes guerriers, soit pendant les batailles, soit pendant les soirées musicales, soit même quand les mères enseignent aux jeunes enfants les us et coutumes de leur race et leur apprennent le courage, l'amour du sol natal, la haine de l'étranger.

L'accompagnement de l'*amz'ad* se compose de quelques notes tenues pour soutenir le chant et le ton : c'est un instrument d'accompagnement, les Touaregs ne pratiquant que la musique vocale. Encore une femme noble ne chante-t-elle pas : elle se contente de jouer de l'*amz'ad;* si ses parents sont à l'aise, elle l'aura appris de bonne heure et pourra ainsi briller aux *ihallen*, réunions musicales où jeunes gens et jeunes filles se rencontrent pour apprendre à se connaître avant de s'épouser[1].

II. — INSTRUMENTS A PLECTRE.

La kouïtra [**228**]. — C'est l'instrument de prédilection des musiciens maghrebins; il paraît d'ailleurs avoir une origine maghrebine ou même hispano-mauresque.

La *kouïtra* est une guitare à boîte pansue en bois léger, munie d'un manche et de chevilles.

Le corps de l'instrument est fait de dix côtes de bois collées de façon à donner la coupe schématique ci-contre.

Le manche se termine par un porte-cordes faisant avec lui un angle assez prononcé et muni de huit chevilles affectées, les deux inférieures à droite aux deux cordes jumelles de la plus haute note, les deux supérieures aux deux cordes jumelles de la note suivante ou 2e note; les deux inférieures à gauche, aux cordes de la 3e note; les deux supérieures, aux cordes de la 4e note.

Les huit cordes passent sur un sillet en os et vont s'attacher sur le plat de la caisse d'harmonie à une pièce ayant la forme d'une paire de moustaches, portant en arabe le nom de *el mestra* [**229**], et dont les extrémités recourbées s'appellent *ech-chelgouma*, pluriel : *ech-echlaghem* [**230**] (moustaches).

Sur cette pièce est collée une règle de bois percée de 8 trous accouplés deux à deux, où passent les cordes.

1. Cf. M. BENHAZERA, *Six Mois chez les Touaregs du Ahaggar* (*Bulletin de la Société de Géographie d'Alger*, 2e trim. 1906). — RIMBAUD, *le Chant chez les Imouhar* (*ibid.*, 1er trim. 1902).

La boîte porte en arabe le nom de *mekhezna* (**231**), les côtes de bois *ed daladt* (**232**), la touche *el fercha* (**233**).

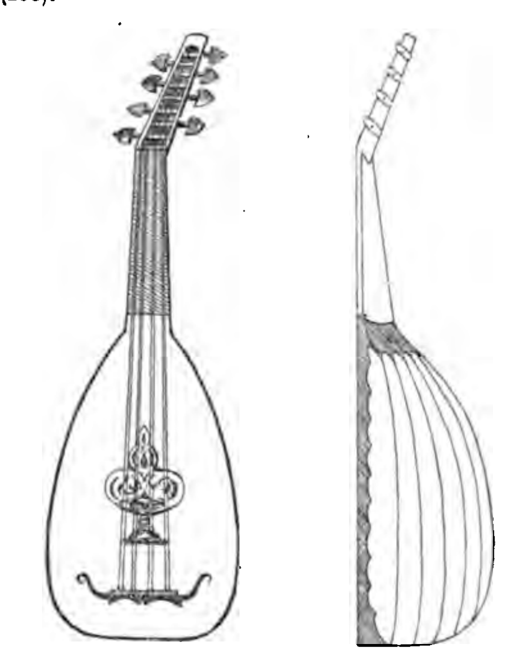


FIG. 467 et 468. — Kouïtra maghrebine.

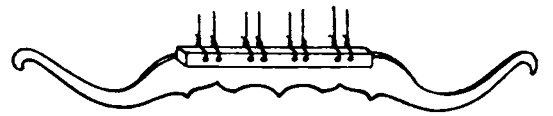
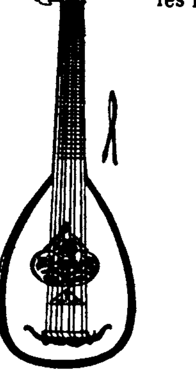


FIG. 469. — Détails de la *kouïtra* (les « moustaches »).

La table d'harmonie est faite d'un assemblage de lames plates en bois léger, érable, sapin, et vers le milieu elle est ajourée suivant un dessin hispano-mauresque représentant presque toujours un vase fleuri. Une bordure de cuir s'applique sur les bords de la table et est rabattue sur le ventre. Un ornement en bois découpé plus foncé que le corps de l'instrument court sous cette bordure et vient rejoindre le manche relié au corps par un fragment de rosace appelé le *el bernous* [**234**] plur. *el berunes*.



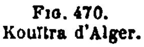


FIG. 470. Kouïtra d'Alger.

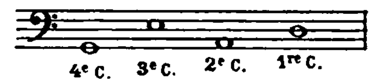


FIG. 471. Joueur de kouïtra.

La kouïtra se joue en pinçant les cordes au moyen d'un plectre fait d'une plume d'aigle *richet ennesser* passé entre l'index et le médius et maintenu par le pouce.

L'instrument est appuyé sur le genou droit et le manche légèrement incliné vers le bas, comme le montre la figure ci-dessus.

Dans tout le Maghreb la *kouïtra* a l'accord suivant :



La 4e corde est considérée comme *el-djaoub* [216] (celle qui résonne) et est rarement pincée.

On remarquera la singularité de cet accord, qui, si l'on fait abstraction de la corde la plus grave, comporte une quarte et une quinte, limite le registre de l'instrument et crée une difficulté particulière de doigté.

D'autant que le joueur de kouïtra ne se sert de son médius gauche que si le mode comporte un demi-ton, ou plutôt la tierce mineure du son de la corde à vide. L'auriculaire ne touche jamais les cordes.

Ainsi le commencement du *Tchnebar aârak*



se joue sur la *kouïtra*

la — 2e corde à vide;
ré — 1re corde à vide;
do# — annulaire sur 2e corde;
la — 2e corde à vide;
si — index sur 2e corde;
do# — annulaire sur 2e corde;
ré — 1re corde à vide;
mi — 3e corde à vide;
ré — 1re corde à vide.

On rencontre assez souvent dans les villes du Maghreb, surtout dans les villes où ont survécu des colonies maures, de petites *kouitra : el qrineda* [235] *el qrinʿa* [236] qui ont sensiblement la forme de la *kouitra* représentée plus haut, et dont le corps sonore est fait avec une courge d'eau. Ce sont, au fond, des variétés de la guitare maure, des dérivées très voisines de cet instrument; elles ne se trouvent d'ailleurs que dans les familles, et les professionnels n'en jouent pas.

En tant qu'appellation, nous ne trouvons pas à la *kouïtra* maghrebine d'ancêtres immédiats et irrécusables dans l'histoire de la musique arabe.

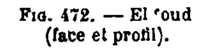


Fig. 472. — El ʿoud (face et profil).

On rapproche bien son nom de la *qitarâh* et même du *kinnor* des Hébreux; on sait que la *Schtareh* des Persans leur a été donnée par les Arabes, mais les documents graphiques connus ne permettent pas le rapprochement de la *kouïtra* avec des instruments dont les formes sont si différentes.

El ʿoud [237]. — La *kouïtra* nous apparaît plutôt comme une dérivée du luth arabe, *el ʿoud,* dont la forme et les dimensions sont assez semblables à celles que nous avons indiquées plus haut.

Le luth arabe, *el ʿoud,* n'est presque plus usité aujourd'hui dans le Maghreb, où cependant il joua un rôle considérable et où il a été supplanté par la *kouïtra.*

On trouve quelques luths au Maroc, dans l'Algérie orientale et à Tunis; mais on ne trouve presque plus de luthistes.

On voit par les figures suivantes l'étroite parenté du luth et de la *kouïtra.*

Dans les rares instruments du premier genre que nous avons rencontrés, le dos est formé de 12 à 20 côtes de bois léger (érable généralement), ou collées bord à bord, ou séparées par des filets de bois violet (Sainte-Lucie ou autre).



Fig. 473. Luth ancien (rare).

La table est formée de plusieurs lames de sapin ou d'érable et porte soit de grands trous disposés en triangle, soit des dessins ajourés semblables à ceux de la *kouïtra*. Il y a cependant une particularité : au-dessus du tire-cordes est une plaque de noyer ou de cuivre.

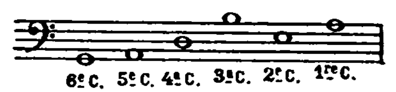
Le manche est court et se termine par un chevillier faisant avec lui un angle de 50° environ.

Le luth arabe du siècle d'Al Farabi avait quatre cordes tout d'abord, puis cinq cordes; il portait des ligatures dont la position était calculée conformément aux règles du temps, de façon à donner sur chaque corde un intervalle de quarte.

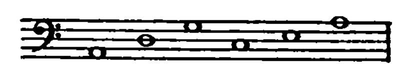
Fétis a représenté (voir figure ci-dessus) un luth à sept notes de deux cordes chacune, comme existant chez les Arabes d'il y a cinquante ans.

Nos Maghrebins n'ont connu qu'un luth à six cordes doubles, à manche sans ligatures, auquel ils donnaient, suivant les pays, un accord différent. Nous avons constaté :

Tlemcen et Maroc :

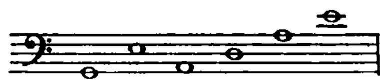


Tunis :



Cet accord ressemble à celui de la guitare, sauf que les trois dernières notes sont remontées d'une octave.

Nous avons aussi rencontré l'accord :



Le luth se tenait comme la *kouïtra* et se jouait comme elle avec un plectre formé d'une plume d'aigle.

Le qanoun [238]. — Le *qanoun*, au dire de certains indigènes, aurait été importé de Turquie vers l'an 1250 de l'hégire (1835 de notre ère) par le musicien maure Ahmed ben Abd el Latif.

Cette origine est contredite par la tradition que nous avons trouvée dans tout le Maghreb et qui croit, au contraire, que le *qanoun* est d'origine arabe et doit avoir été connu dans le Maghreb dès les premiers temps de la conquête arabe.

On ne peut, en effet, s'empêcher de constater de nombreux points communs entre le *qanoun* encore en usage dans le Maghreb et le *qanoun* des anciens.

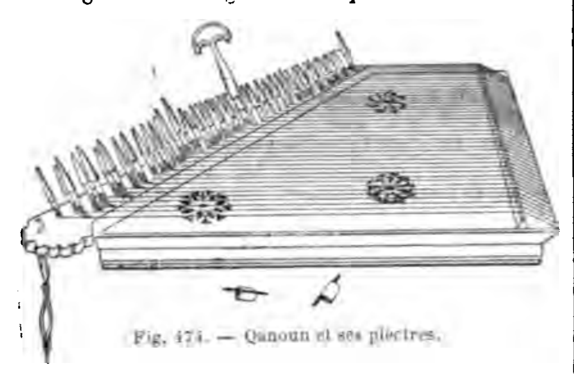


Fig. 474. — Qanoun et ses plectres.

Notre *qanoun* est formé d'une caisse sonore en bois d'érable ayant dix centimètres de haut et affectant la forme d'un trapèze dont un côté est perpendiculaire à la base et l'autre forme avec cette base un angle d'environ 45°.

La table inférieure est en bois; la table supérieure est formée de deux parties : l'une est en bois ajouré de rosaces ou même en cuivre : c'est celle qui avoisine le cordier; l'autre est en peau de chèvre : c'est celle sur laquelle repose le chevalet et qui est opposée au cordier.

Le chevalet est tout d'une pièce dans toute la largeur de l'instrument.

La caisse sonore se continue par le chevillier collé à son bord supérieur et soutenu par des vis qui le fixent au corps de la caisse ou par des supports de cuivre.

Les chevilles sont fixées dans des trous circulaires et sont perpendiculaires au chevillier. Elles sont en bois.

La coupe de l'instrument donne la figure suivante :



Fig. 475. — Coupe du *qanoun*.

Le nombre des notes est variable. Chacune d'elles est représentée par trois cordes à l'unisson. Il y a des *qanoun* à 17 notes, donc à 51 cordes, comme il y en a qui ont jusqu'à 25 notes, soit 75 cordes.

Les cordes sont en boyau et ne diffèrent pas très sensiblement de grosseur. Parties des chevilles, elles passent sur un sillet de bois, traversent l'instrument, passent sur un chevalet de bois, et vont se fixer au dos de la caisse autour d'un clou dont la tête fait saillie.

Les cordes sont pincées au moyen de deux lames de baleine ou d'écaille que le musicien fixe à l'index de chaque main au moyen d'un large anneau de cuivre couvrant la phalangette.

Le *qanoun* à 17 notes a une étendue de deux octaves, plus une tierce. Chaque octave porte le nom de *dar*, maison. Le plus souvent il est accordé en *mesmoun*, c'est-à-dire suivant une gamme majeure moderne.

Voici l'accord le plus courant :

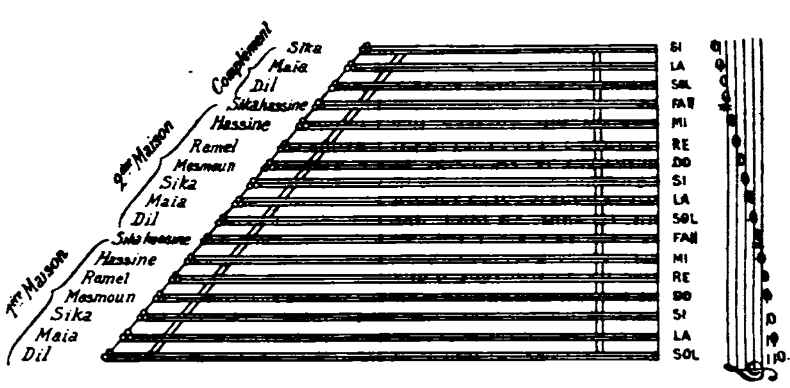


Fig. 476. — Accord du *qanoun*.

L'accord se trouvant ainsi fixé, le musicien ne peut exécuter que des morceaux dans le mode de l'accord.

Mais s'il doit faire une note diésée, avec la tranche du pouce de la main gauche il appuie fortement sur les cordes de la note à augmenter en avant du sillet, de façon à diminuer la longueur de la corde vibrante; ainsi il appuie sur le *maia* (*la*) pour faire *la* ♯ ou *si* ♭; de même sur le *remel* (*ré*) pour faire *ré* ♯ ou *mi* ♭. Mais cette manœuvre immobilise la main gauche. Aussi les qanounistes prennent-ils l'habitude d'accorder leur instrument dans le mode du morceau à exécuter, afin de pouvoir disposer de leurs deux mains. Cette précaution n'a pas d'inconvénients, puisque, dans une séance de musique sérieuse, les chants se succèdent dans un ordre défini et que les exécutants passent d'un mode à l'autre après avoir épuisé ou le répertoire de ce mode ou l'intérêt des auditeurs pour ce mode.

Quelques *qanouns* en usage encore dans le Maghreb sont venus d'Egypte. Leur registre s'étend de :



Ils ont donc 3 *maisons* complètes :



et deux notes inférieures et une note supérieure supplémentaires.

En outre ces *qanouns* portent une particularité qui les a fait rechercher.

Dans le *qanoun* arabe, il faut, comme nous l'avons dit, modifier l'accord de l'instrument chaque fois qu'on change de mode en tournant les che-

villes des cordes, qui sont au nombre de 51 ou 75. Il faut surtout vérifier l'accord de chaque groupe de trois cordes qui représente une note.

Dans le *qanoun* égyptien il y a en avant du sillet et pour chaque groupe de cordes un système de 3 sillets mobiles en métal qui peuvent se rabattre de gauche à droite de façon à ne plus avoir de contact avec les cordes. Il est même des *qanouns* munis d'un système de quatre sillets mobiles.

Ces sillets ont la forme suivante :

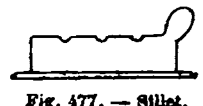


Fig. 477. — Sillet.

Ils sont montés sur une sorte de charnière au moyen d'une gorge tubulaire et d'une tige métallique.

Ils sont placés au-dessous des cordes de façon à donner sur la même corde plusieurs sons suivant qu'ils sont dressés ou rabattus.

Ainsi la corde à vide *makame*, faisant entendre un son quand tous les sillets sont relevés, donne un son plus bas de 1/4 de ton si le 1er sillet métallique était rabattu; elle porte alors sur le 2e sillet métallique; avec le 2e sillet métallique rabattu, la note est baissée d'un demi-ton; avec le 3e sillet métallique rabattu elle est baissée de 3/4 de ton, et repose alors sur le sillet de bois qui fait corps avec l'instrument.

Grâce à ce système, l'instrumentiste peut, sans toucher aux chevilles, modifier à son gré la longueur des cordes et accorder le *qanoun* dans le mode qui lui convient.

L'accord de principe est la tonalité d'*ut*, que les Egyptiens appellent *djorca*. Dès lors, pour jouer en *soltani* ils baissent le *mi* si la base est *ut*, ou le *si* quand la base est *sol*.

Pour le mode *hassini* joué sur la base *mi* avec la gamme *mi, fa*♯, *sol, la, si, do*♯, *ré*, ils augmentent le *si*; il en est de même du *si* de l'*aaraban* avec la gamme *mi, fa, sol*♯, *la, si, do*♯, *ré*.

Le *qanoun* ne peut être joué qu'assis. L'instrumentiste le tient sur ses genoux repliés, le chevillier à sa gauche, le plus grand côté du trapèze contre lui.



Fig. 478. — Joueur de *qanoun*.

En raison de sa construction et de son accord, le *qanoun* se prête admirablement aux traits rapides, aux fusées de gammes; aussi est-il devenu l'instrument des enjolivements et des fioritures, comblant tous les intervalles par des traits ascendants ou descendants qui s'exécutent en faisant traîner les plectres de bas en haut ou de haut en bas.

Le *sentir* ou *sentour* [239], qui ressemble beaucoup au kanoun, mais a des cordes métalliques et est joué au moyen de baguettes terminées par un petit marteau de corne, est abandonné aujourd'hui dans le Maghreb.

III. — Instruments a cordes pincées a la main.

Le guenibri [240]. — Le nom de *guenibri*, ou *gounbri* et *guenbri* [241] est donné en Afrique à une variété

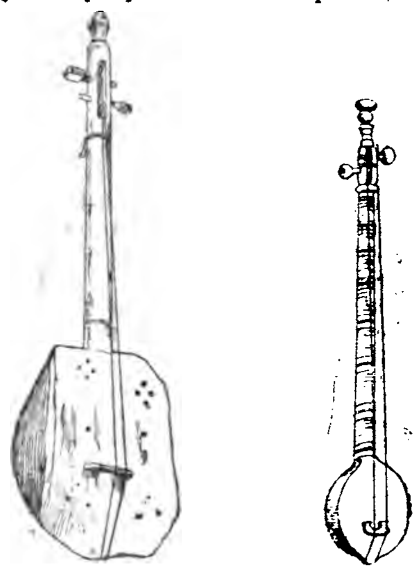


Fig. 479 et 480. — *Guenibris*.

presque infinie d'instruments à manche et à cordes pincées par la main sans plectre.

Nous croyons pouvoir distinguer deux catégories en affectant le nom *guenibri* aux instruments usités dans le Nord, et celui de *gounbri* ou *guenbri* aux instruments venus du Sud, principalement du Soudan, et que l'on rencontre très fréquemment dans nos villes des confins désertiques, et même dans les villes du littoral partout où il y a des colonies nègres.

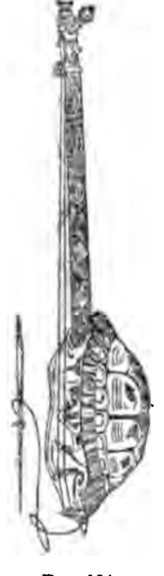
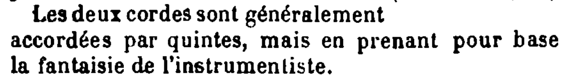
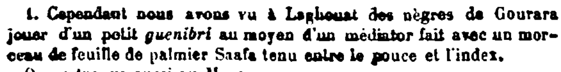


Fig. 481. *Guenibri* (Maroc). (Collection Lavignac.)

Le *guenibri* est une petite guitare à long manche et à deux cordes. Le corps sonore y est composé des éléments les plus divers, carapace de tortue, moitié d'une calebasse, moitié d'un segment de gros bambou, moitié d'une noix de coco, etc., recouverte d'une peau de chèvre percée de groupes de petits trous. Le manche se termine par un chevillier en bois tourné d'où partent les deux cordes tendues par un chevalet en bois blanc. Il se joue en pinçant les cordes avec la tranche du pouce[1].



Les deux cordes sont généralement accordées par quintes, mais en prenant pour base la fantaisie de l'instrumentiste.



1. Cependant nous avons vu à Laghouat des nègres de Gourara jouer d'un petit *guenibri* au moyen d'un médiator fait avec un morceau de feuille de palmier Saafa tenu entre le pouce et l'index. On en trouve aussi au Maroc.

Car le *guenibri* est aux instruments à cordes ce que la flûte est aux instruments à vent : c'est l'ami du peuple, c'est l'instrument populaire par excellence; il ne figure jamais dans un orchestre; les musiciens de profession croiraient déroger en en jouant. Par contre, de Tunis au rivage du Maroc, le *guenibri* est aux mains de l'ouvrier de la ville et des champs, des débardeurs des ports, du boutiquier, de l'enfant, et tout Arabe ou Maure se pique de savoir s'accompagner quand il chante sur cet instrument primitif. — S'accompagner veut dire soutenir le chanteur par quelques notes de-ci, de-là, et dans l'intervalle des couplets esquisser une répétition du chant.

On croit que le *guenibri* a été introduit en Algérie par les Marocains. Il est certain qu'au Maroc cet instrument a une très grande importance, et on s'en sert même pour faire danser les éphèbes parés pour la circonstance de leurs plus beaux atours. Au Maroc, le corps du *guenibri* est souvent en bois sculpté orné de très beaux dessins hispano-mauresques.

Le *gounbri* ou *guenbri* est formé d'une caisse de résonance en bois de forme rectangulaire, recouverte d'une peau de chameau.



Fig. 482. — *Gounbri.*

Il a deux ou trois et même quatre cordes, mais dans ce dernier cas il n'y a que trois cordes pincées par la main.



Fig. 483. — *Gounbri de Laghouat.*

Le *gounbri* est généralement orné de coquillages, de menues monnaies, de clous de cuivre, de floches de soie et de toute sorte d'amulettes. C'est l'instrument du mendiant nègre, qui le plus souvent n'en tire que deux ou trois sons répétés à l'infini.

Les cordes sont attachées au manche par des lanières de cuir au moyen desquelles est réglée la tension de chacune. La main gauche se déplace sur le manche pendant que la main droite fait sonner les cordes : quelquefois le musicien frappe de la main droite un rythme sur la peau de chameau avec la paume de la main.



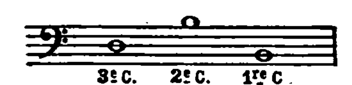
Fig. 484. — *Gounbri du Soudan.*

Quand il y a trois cordes au *gounbri* (Gourara, colonies soudanaises), celle du milieu est la plus courte; sa longueur est environ la moitié de celle de la première corde. La note la plus basse se trouve à la droite du manche, à la place qu'occupe dans tous les instruments modernes la note la plus haute.

Avant chaque morceau le musicien accorde son instrument, et l'accord n'est pas toujours le même.

Voici comment nous avons vu le virtuose Mohamed ben Barka, dit *Kenour*, de Laghouat, accorder son *gounbri*.

Pour le chant d'allégresse à Mahomet :



Pour un chant joyeux profane :



Le pouce de la main gauche se pose quelquefois sur la troisième corde pour y faire la seconde de la corde à vide.

Les quatre autres doigts jouent sur la première corde sans jamais démancher.

La note du milieu n'est donnée que par la main gauche à vide.

Nous avons noté un air de *gounbri* composé en l'honneur de Sidi Baba Merzoug. Nous le donnons à titre de spécimen de la musique la plus savante exécutée par les virtuoses les plus réputés de l'extrême Sud.

Accord :





On remarquera que pendant les premières mesures la corde du milieu fait entendre un battement qui ressemble assez à une intention d'accompagnement.

Instruments de percussion.

Si l'on veut bien revenir à ce que nous avons dit de l'importance souveraine du rythme d'accompagnement dans la musique arabe, on ne s'étonnera pas que les instruments destinés à marquer ce rythme soient nombreux dans le Maghreb.

Nous les diviserons en :

1° Instruments à diaphragme de peau;
2° Instruments sans diaphragme.

I. — Instruments a diaphragme.

Le bendir. — Le *bendir* [**242**] ou *bendaïr* [**243**] est formé d'une peau de brebis ou de chèvre tendue sur un cercle de bois. Trois cordes en boyaux de chèvre sont tendues sous la peau, la traversent à leurs deux extrémités et viennent s'attacher au bâtis du bois.

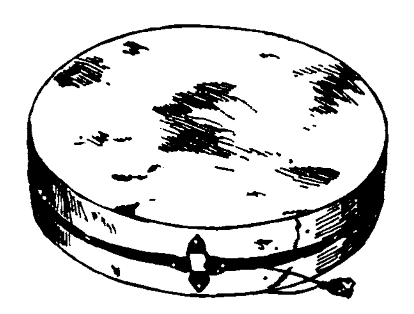


Fig. 485. — *Bendir* (vu de dessus).

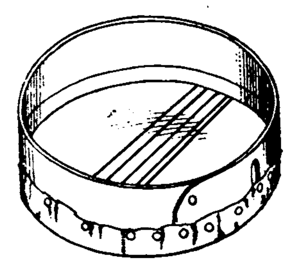


Fig. 486. — *Bendir* (vu de dessous).

Un grand trou est percé dans le cerceau, et le musicien y engage le pouce de la main gauche.

La main droite frappe l'instrument et produit deux sons, selon qu'elle frappe sur la peau ou sur le cerceau aux points de jonction avec la peau.

Le premier son est plus sonore, en raison surtout de la vibration des cordes qui cinglent la peau et produisent un bruit spécial. Le deuxième son est plus sourd.

La main gauche frappe aussi le long de la monture sur la peau au moyen des doigts libres.

L'instrument est tenu de façon que la peau forme un plan vertical légèrement incliné sur le plan de symétrie du corps du musicien.

Il y a des *bendir* de dimensions très variées, depuis 17 cm. jusqu'à 60 cm. de diamètre.



Fig. 487. — Tenue du *bendir* (assis).



Fig. 488. — Tenue du *bendir* (debout).

Cet instrument règne en maître en pays arabe comme en pays kabyle. On le trouve partout, dans les campagnes et dans les villes; tantôt il compose à lui seul tout l'orchestre d'accompagnement des chanteurs de *qaçaïd*, des diseurs de complaintes, des charmeurs de serpents, des pèlerins, des chants des confréries religieuses, des danses des Riffains; tantôt il se joint à la flûte dans les cafés arabes, dans les campements du Sud, ou à la *r'aïta* dans les fêtes berbères, dans les pèlerinages aux lieux saints, etc.

Parfois l'énorme disque musical affecte des allures pacifiques entre les mains des joueurs accroupis, petits commerçants, portefaix paisibles, dont il scande les mélopées traînantes et les cantilènes mélancoliques. Ailleurs il devient lascif et provocateur avec les almées et vibre au tapotement des mains comme au contact d'une caresse brutale, frémissant et voluptueux, dans son rythme obstiné pareil aux pulsations d'un cœur monstrueux disant avec ses coups, tour à tour courroucés et faiblissants, la domination du plaisir et la royauté fatale de l'instinct. Ou bien, au milieu des Aissaouas écumants, aux mains des nègres exécutant une pantomime guerrière, au milieu de Kabyles et de Marocains entourant un barde en haillons, il a des sonorités étranges, des sons rauques comme des appels de guerre, des frémissements belliqueux que la foule sent à merveille.

Le *bendir* crée autour de lui une atmosphère d'obsession d'abord douloureuse et affolante, qui devient peu à peu supportable, et pour les indigènes contient finalement une somme énorme de plaisir.

Dans certaines provinces on donne le nom de *tar* à un très grand *bendir* dont la peau est très résistante et sur lequel l'exécutant frappe à coups redoublés. C'est une appellation fausse : le nom de *tar* doit être réservé au tambourin garni de castagnettes dont nous parlerons plus loin[1].

Le chekchak. — Cet instrument est le *bendir* des femmes; elles seules en jouent.

Il est semblable au *bendir*, dans des dimensions qui ne dépassent par 40 cm. de diamètre, seulement le cerceau de bois est percé de cinq encoches garnies de deux lames de fer-blanc ou de cuivre pouvant se choquer l'une l'autre au moindre mouvement de l'instrument.

Le mot *chekchak* [245] lui a été donné par onomatopée. Dans la province d'Oran cet instrument porte le nom de *t'ebila* [246].

D'après la tradition, la *t'ebila* fut inventée par un nommé Mohammed ben Soltan, un homme de la tribu des Mahall, tribu hilalienne qui, du XIIIe au XVIe siècle, fut toute-puissante dans la vallée du Chelif et de la Mina.

Abou-el-Kacem Mohammed ben Daoud el Mester'aneni raconte dans son livre[2] que quand les Mahall eurent subjugué les Merr'aoua et les Beni Toudjin, ils se livrèrent aux plaisirs de la victoire. « L'un d'eux, Mohammed ben Soltan, inventa un petit tambourin que l'on appela *t'ebila*. Les femmes le faisaient résonner sous les doigts pour s'exciter à la danse et accompagner leurs chants. Les hommes en jouaient également, soit avec la main, soit avec une baguette courte. »

Notre auteur paraît avoir confondu l'instrument dont il s'agit avec le *tebeul* dont nous parlons plus loin et qui se frappe avec une baguette.

Le *chekchak* doit être rapproché du *pandero* et de la *pandereta* de certaines provinces espagnoles, où l'on trouve ces instruments de percussion accompagnant *la gaita* ou la voix même dans les chants religieux, comme *los picayos* de Santander[3].

Le guellal [247]. — Cet instrument est particulier au pays arabe.

Il se compose d'un cylindre en terre d'environ 60 cm. de longueur avec un diamètre de 25 cm. à un bout et de 15 cm. à l'autre bout.

Le gros bout du cylindre est recouvrent d'une peau de chèvre qui repose sur deux cordes de boyau restant ainsi en contact avec la peau et vibrant avec elle.

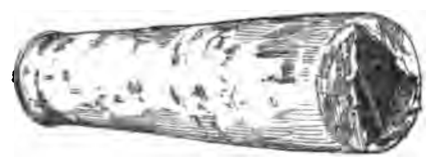


FIG. 489. — *Guellal* (ouvert pour montrer les cordes intérieures).

Pour jouer du *guellal* le musicien, s'il est assis, le place sur le genou gauche et l'entoure de son bras gauche, le côté recouvert de peau en avant, l'ouverture béante en arrière. Si le musicien joue debout, le *guellal* est porté en bandoulière au moyen d'une corde.

L'instrument est battu de la main droite pour les sons forts, et par les doigts de la main gauche pour les sons faibles. Pour accentuer un son fort, il est battu avec la paume de la main.

Les sons du *guellal* sont profonds, graves, mais moins sourds que ceux du *bendir*.

Il est surtout répandu dans la province d'Oran et dans l'Algérie occidentale, où il n'y a pas de fêtes sans *guellal*.

C'est le *guellal* qui ramène à la raison un homme possédé par un esprit. En entendant ces sons timbrés, qu'il croit être une voix qui l'appelle et le presse, le malade semble sortir d'un sommeil prolongé. Il s'approche, puis se met à s'agiter, à bondir. A bout de forces, il tombe évanoui. On lui fait alors respirer des vapeurs de benjoin. Il revient à lui plus calme et plus docile.

Selon les indigènes, il y a des virtuoses qui « font parler » cet instrument.

Le *guellal* se serre dans une gaine en peau brodée qui a nom *zouada* [248].

Les noqaïrat [249]. — Les *noqaïrat* ou *neqratt* [250] sont de petites timbales hémi-sphériques de 20 cm. environ de diamètre, recouvertes d'une membrane en peau de chameau.

On en rencontre dont la caisse sonore est en cuivre et totalement hémisphérique. Mais on en trouve aussi de forme semi-ovoïdale et dont la caisse est recouverte de pièces de cuir.



FIG. 490. — *Noqaïrat.*

Les deux timbales sont réunies par deux liens de cuir.

Les *noqaïrat* sont battues au moyen de deux baguettes de bois terminées par une petite boule. Le musicien en tient une dans chaque main et frappe surtout des contretemps et des variations d'accompagnement.

Dans le Sud algérien les *noqaïrat* ne sont usitées que pour l'accompagnement des prières aux marabouts, et doublent le *bendir*, à l'exclusion de tout autre instrument de percussion. Dans les oasis et dans certaines régions berbères les *noqaïrat* accompagnent les *ghaïta* de compagnie avec le *tebeul*. Les *noqaïrat* font partie des *noubа indigènes* des régiments de tirailleurs : le musicien les porte devant lui un peu plus haut que la ceinture.

La guegaça [251]. — La *gueçaça* est une timbale.

Elle est constituée par un plat de bois, le vulgaire plat à couscous des Kabyles, sur la partie concave duquel est tendue une peau de chameau.

La peau est tendue au moyen de lanières qui se

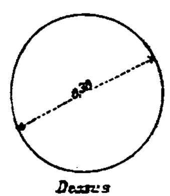
1. La solidité de cet instrument est devenue proverbiale. On dit souvent en ces pays arabes : *La integeb et-tar illa fi 'are el itima* [244], « le *tar* ne crève jamais, simon aux noces de l'orpheline », pour marquer que l'infortune s'abat toujours sur les mêmes personnes : l'orpheline avait trouvé un épouseur, et sa malchance veut que le *tar* qui devait égayer la nuit des noces crève, alors que cet accident n'arrive jamais. (DELPHIN ET GUIN, *loco cit.*, p. 42.)

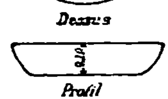
2. *Il aïch errer'id fi bian chouaoub Heubra ou Souïd* (la vie délicieuse, histoire des branches de Heubra et de Souïd).

3. Cf. RAFAEL CALLEJA, *Cantos de la Montaña*, Madrid, 1901. — F. OLMEDA, *Folk-lore de Burgos*, Séville, 1903.

réunissent sur le dessous du plat sur une autre lanière plus forte et de forme circulaire.

Le dessous du plat est orné d'un dessin sculpté au couteau, représentant généralement un rayonnement de pétales autour d'un cercle.





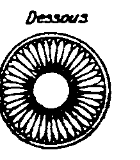


Fig. 491. — *Gueça'a.*

La *gueça'a* se joue en frappant sur la peau avec deux baguettes de bois (poirier ou lentisque) qui portent le nom de *mtareq* [252].

Le musicien est accroupi devant l'instrument et frappe très fort.

La *gueça'a* est surtout en usage dans les parties méridionales de l'Algérie, dans la région de Laghouat principalement.

Elle se joint aux *bendir* et aux *taria* pour accompagner les danses des Ouled Naïl et y joue un grand rôle par les variations que le musicien improvise autour du rythme principal pour agrémenter l'accompagnement.

Dans certaines parties du Maghreb la *gueça'a* porte le nom de *kourketou* [253].

Le tebeul [254]. — Le *tebeul* (plur. : *teboul*) est un similaire de notre grosse caisse, mais avec des dimensions plus voisines de celles du tambour.



Fig. 492. — *Tebeul.*

Il a deux membranes en peau de bouc montées sur un cylindre de bois recouvert le plus souvent de de drap ou d'andrinople rouge et qui sont maintenues tendues au moyen d'un jeu de cordes et de boucles semblable à celui de nos tambours.

Il se joue sur les deux membranes.

Sur l'une la main droite, armée d'une mailloche de bois, frappe des coups violents, sonores, correspondant à nos temps forts. Sur l'autre la main gauche, armée d'une baguette appliquée presque tangentiellement à la peau, frappe de petits coups redoublés.



Fig. 493. — Tebeul kabyle.
(Collection Lavignac.)

En Kabylie et dans les noubas indigènes la mailloche est remplacée par une baguette dont la tête est recourbée, *ech chanqal* [255], et qui frappe sur quatre positions différentes la peau de dessus, donnant ainsi des sons d'autant moins puissants que la baguette se rapproche de la périphérie.

Le même jeu est obtenu avec la baguette droite *ech chebil* [256] de la main gauche, qui frappe des coups à plat soit au milieu de la peau, soit en oscillant autour de son point d'appui et en allant d'arrière en avant.

On peut figurer ainsi cette façon de jouer du *tebeul*.

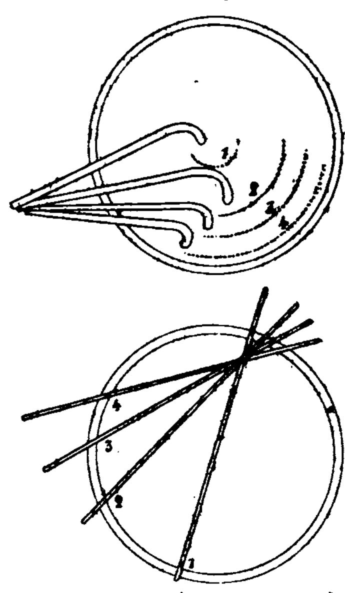


Fig. 494. — *Tebeul* (jeu des baguettes).

Grâce à elle, l'accompagnement rythmique prend une grande importance et se prête à une variété infinie de combinaisons.

Voici un spécimen de l'effet obtenu dans un air de route que joue souvent la *nouba* du 1er tirailleurs.





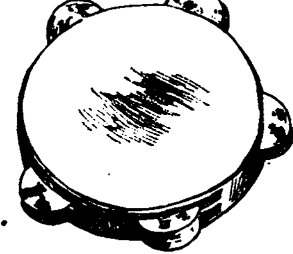
Le *tebeul* est très usité dans tout le Maghreb, et on peut dire de temps immémorial. Les chroniques arabes le mentionnent. Nous citerons seulement dans l'*Histoire des Almohades*[1] par Abd el Wàh'id Merrakechi le passage relatif à la visite que fait le sultan Abd el Moumin[2] au village de Tadjra « où il était né, afin de visiter la tombe de sa mère et de répandre des bienfaits sur ceux de ses parents qui y étaient encore. Il arriva en vue de ce lieu, toutes les troupes le précédant, plus de 500 drapeaux, tant bannières qu'étendards, flottant sur sa tête, plus de 200 tambours battant. C'étaient de très grands et très gros tambours, sous le bruit desquels la terre semblait frémir et dont le son, se répercutant dans les entrailles de ceux qui l'entendaient, était près de leur faire mal. »

On distingue, d'après leur dimension, le *tebeul kebir* (grand) et le *tebeul ç'rir* (petit).

En général c'est un instrument de plein air : il accompagne la *ghaïta*. Mais dans le Sud il est utilisé même dans les orchestres pour danser à l'intérieur des habitations. A Laghouat, dans les cafés maures, si un assistant, enthousiasmé par la danse d'une femme, met sur le front du joueur de *ghaïta* une pièce d'argent en l'honneur de la danseuse, le chef d'orchestre envoie chercher le joueur de *tebeul*, qui porte, dans le Sud algérien, le nom de *et taria* [**257**]. Les nègres d'origine soudanaise se servent d'un *tebeul* qu'ils appellent *guengou* [**258**] ou *dendoun* [**259**]. Mais ils ne frappent que sur une seule face, la main droite au moyen d'un bâton recourbé, la main gauche au moyen d'une baguette ou seulement avec les doigts. Dans leur orchestre il y a toujours un grand et un petit *dendoun*. Le petit joue le même rythme — le rythme principal — pendant toute la durée du morceau; le grand fait entendre un rythme accessoire qui varie à chaque instant.

Le tar [**260**]. — Le *tar*, que les Marocains appellent *mizan*, mesure, par analogie à son rôle de batteur de mesure, est à l'orchestre maure ce qu'est le *bendir* à l'orchestre arabe et kabyle.

C'est un *chekchak* plus petit, ne dépassant pas 25 centimètres de diamètre, garni de cinq paires de petites cymbales de cuivre.



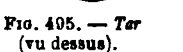


Fig. 495. — *Tar* (vu dessus).

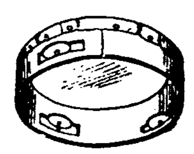


Fig. 496. — *Tar* (vu dessous).

Le *tar* n'est autre chose que le *tambour de basque*.

Les Maghrebins tiennent le *tar* de la main gauche entre le pouce et l'index, perpendiculairement à la paume de la main; le médius et l'annulaire sont allongés et placés de façon à battre le cercle de bois où sont insérées les *tchnatchel* [**261**], 10 paires (couplées par 2 paires) de petites cymbales de cuivre. La main droite frappe la peau, *djelda*, du bout des doigts.

Les deux sons ainsi obtenus, le dernier plus sourd, le premier plus clair et métallique en raison du choc des cymbales, donnent l'alternance de sons forts et faibles.

Le *tar* est l'instrument d'accompagnement des orchestres à cordes; on ne s'en sert que dans les séances de musique, à l'intérieur, dans les noces, pour les *noubet*[3].

Il est joué par les hommes comme par les femmes.

Comme il a la mission de marquer le *mizane*, de

1. Traduite et annotée par Fagnan, Alger, 1897.

2. Régna de 524 à 538 de l'hégire, XIIe siècle.

3, Nous trouvons dans la poésie mystique récitée par les initiés de la confrérie A'roussia la phrase suivante : « Autrefois, étant jurisconsulte, je n'avais aucune inclination pour ces poésies et pour ceux qui en nourrissent leur esprit. Mais dès que mon maître El Doukali m'en fit connaître les vertus, je fus dans un état d'âme surnaturel, je connus les beautés de l'extase, et mon *amour pour le tar* et les poésies de Dinoupi fut sans bornes. »

mettre de l'ordre et du rythme dans l'apparente confusion de la mélodie arabe, il joue dans les orchestres un rôle important.

Le joueur de *tar*, le *terrar*, est considéré comme un musicien de premier plan, car il peut, pour une faute ou une faiblesse, désorganiser totalement l'exécution, décontenancer le chanteur ou le danseur (voir chapitre XVIII).

La derbouka. — La *derbouka* [**262**] est un cylindre de terre se terminant par un renflement sphérique, tronqué par une ouverture en saillie qui est recouverte d'une peau de chèvre. Elle ressemble assez à un vase dont le fond serait tendu de peau, et à cette ressemblance elle doit de recevoir toute sorte d'ornements ou peints sur les parois ou incorporés par le feu.



Fig. 497. — *Derbouka.* (Musée du Conservatoire.)

Les formes de la *derbouka* sont assez variées. On peut cependant distinguer deux types spéciaux : la *derbouka* de café-concert et la *derbouka* de famille.

La première est longue de 50 à 60 cm. La partie inférieure est plus ramassée et plus variée; le col est plus long. Dans la terre qui la constitue le potier a incrusté au hasard de la fantaisie des lettres arabes, des croissants, des poissons. La peau est rattachée à la partie large de l'instrument par des ficelles croisées ornées de pompons de soie multicolore.

Dans le haut de cet instrument se trouvent cinq ouvertures verticales, des petits créneaux, qui n'influent en rien sur la sonorité de l'instrument.

La *derbouka* de famille n'a pas plus de 30 à 35 centimètres. Elle a moins de sonorité que la *derbouka* de café-concert.



Fig. 498. — *Derbouka* de famille.



Fig. 499. — *Derbouka* de café-concert.

Cet instrument est l'instrument de prédilection des femmes. Elles le posent sur la cuisse gauche, la peau en avant, le col passant sous le bras, et frappent de la main droite des coups rythmiques, pendant que les doigts de la main gauche, appuyée sur le bord de la peau, frappent des variations, comme des broderies sur le rythme principal.

Il est inutile d'insister sur l'évidente parenté de la *derbouka* maghrebine avec la *daraboukkeh* des anciens Arabes et des Egyptiens.

Au Touat et dans les oasis sahariennes les indigènes ont de grosses *derboukas* qu'ils portent sous le bras gauche au moyen d'une courroie en bandoulière; ils dansent en frappant deux rythmes sur l'instrument au moyen de leur deux mains libres.

Le deff [**263**]. — Le deff est un tambour de basque à deux membranes et de forme carrée dans l'est et dans le centre du Maghreb, à forme ronde dans le Maghreb el-Aousset et dans le Maghreb el-Ak'ça.



Fig. 500. — Joueuse de *derbouka*.

Les Arabes reconnaissent eux-mêmes l'origine juive de cet instrument. On lit dans la IIe partie de l'ouvrage d'Ibn Aïas el Hanefi ayant pour titre : *Bedaia ez-zhoour fi oukaia' eddhoour* (merveilles éclatantes, histoire des événements des âges) : « Les Beni Israïl jouaient du *deff* et du *mizmar* en dansant autour du veau d'or. »

Le *deff* ne serait autre chose que le *toph* des Hébreux, très voisin d'ailleurs du tambourin carré des Egyptiens que les Coptes appelaient *kenken* et qui figure sur beaucoup de monuments.

Une légende veut que le *deff* ait été inventé par le fameux chanteur Towaïs de Médine, qui était au service de la mère du 3e kalife Osman, fils d'Affan. Ce qui a pu créer cette opinion, c'est que cet artiste ne jouait que du tambourin carré et qu'il fut le premier à soumettre le chant à une mesure régulière (VIIe siècle). Le deff joue dans les orchestres indigènes le rôle de la *derbouka*.

Il était connu en Andalousie sous le nom de *adufe*.

II. — Instruments de percussion sans diaphragme de peau.

Les karkabet. — Le mot arabe est *qeraqeb* [**264**]; le mot nègre *qerqabou* [**265**].

Ils désignent des sortes de castagnettes métalliques de 30 centimètres de long portant chacune deux disques bombés dans leur milieu et réunis par une tige rigide.

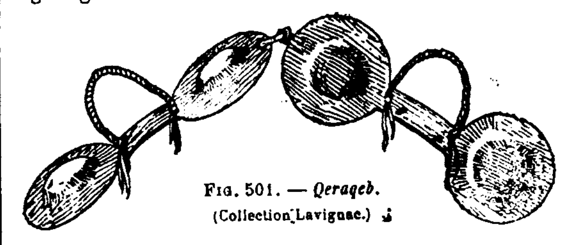


Fig. 501. — *Qeraqeb.* (Collection Lavignac.)

Les *qeraqeb* sont accouplés par paires, une paire dans chaque main, et tenus au moyen d'une lanière de cuir qui passe au travers de deux trous percés

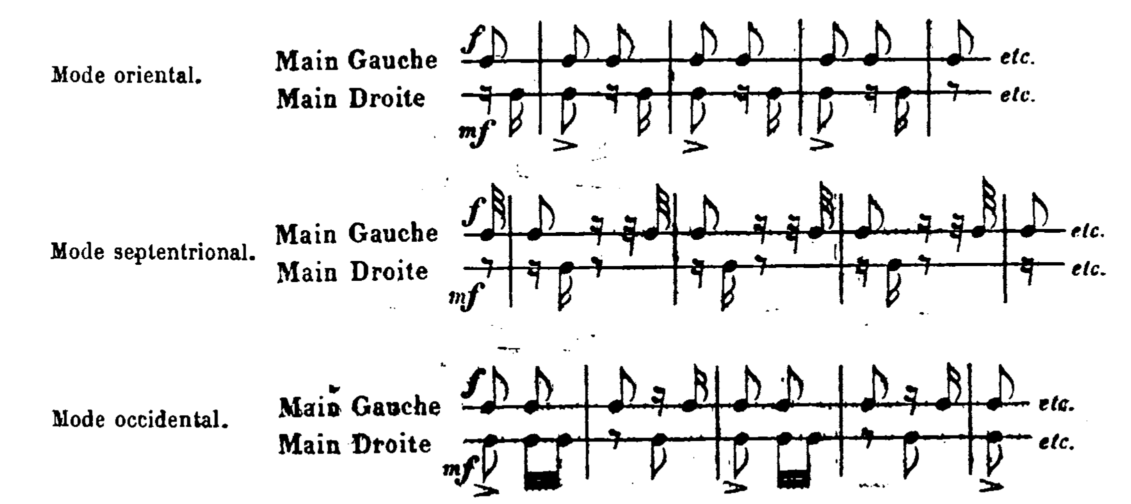
dans la tige centrale. Les trois derniers doigts de la



FIG. 502. — *Qerqabou* du Soudan.

main entrent dans la lanière et soutiennent l'instrument; le pouce passe derrière, et l'index reste devant; les deux doigts se renvoient les disques, qui se heurtent, donnant un bruit métallique très fort, excessivement dur pour les oreilles européennes, mais sans doute très agréable aux Sahariens et aux nègres, car il est des danses qui s'exécutent, dans leur pays, avec ce seul instrument aux mains des danseurs pour tout accompagnement.

Nous avons déjà signalé (page 2910) les trois rythmes classiques que pratiquent les joueurs nègres de *qerqabou* dans le Sud Algérien. Ces rythmes s'exécutent de la manière suivante :



Les *qerqabou* sont très en usage dans les régions voisines du désert; elles ont été importées sur le littéral maghrebin par les nègres de Gourara et du Soudan, qui en ont gardé la spécialité.

Les znoudj [266]. — On trouve encore chez les Maures mograbins de toutes petites cymbales de cuivre de 5 centimètres de diamètre, pourvues d'une lanière de cuir. L'une s'attache au pouce, l'autre au médius. En les choquant on obtient un son métallique léger assez semblable à celui que donnent les *tehna-tchel* du *tar* quand on frappe sur la monture sans toucher la peau.

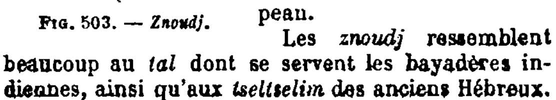


FIG. 503. — *Znoudj.*

Les *znoudj* ressemblent beaucoup au *tal* dont se servent les bayadères indiennes, ainsi qu'aux *tseltselim* des anciens Hébreux.

LES ORCHESTRES MAGHREBINS

Nous donnerons ici, par simple énumération, la composition des divers orchestres de la musique maghrebine.

Pour la *musique classique,* chez les Maures, les Arabes et les Juifs, un chef d'orchestre *madlem er-rebda* joue du *rebeb.* A sa droite, le plus fort joueur de *kouïtra,* qui prend le nom de *bach kiatri;* à sa gauche, le second joueur de *kouïtra,* simple *kiatri.* A la gauche de celui-ci, le *terrar,* joueur de *tar.*

Dans le partage de la rémunération, le *madlem* a une part supérieure d'un quart; le *terrar* a moins que les guitaristes; autrefois il avait tout autant. C'est l'orchestre classique des puristes et des amateurs renseignés; il exécute les *noubet de senda,* quelquefois, sur la demande des assistants, des *kadriat senda.*

Dans les milieux moins sévères, il y a un *rebeb* et un *kamendja;* ce dernier se met à la droite du *rebeb.* S'il y a un *qanoun,* celui-ci se met à la droite du *kamendja.* Ces préséances sont observées rigoureusement. Les chanteurs jouent généralement de la *kouïtra;* dans un orchestre sérieux tous les instrumentistes chantent à l'unisson, sauf le *terrar.* Mais la composition ci-dessus est une composition idéale; elle est rarement réalisée, parce que les musiciens maghrebins se font payer très cher et qu'un mariage, par exemple, durant plusieurs jours, les frais de musique sont très considérables.

L'orchestre le plus simple est composé d'une *kouïtra* et d'un *tar.*

L'orchestre particulier du sultan du Maroc est formé de 4 *luths,* 3 *kamenja,* 2 *rebebs* et 1 *tar.*

A Tunis, dans les concerts arabes on entend 1 *luth,* 1 *kanoun,* 1 *derbouka* et 1 *tar.*

A Marrakech, les parties de musique *mesriya* entre citadins comportent au moins 1 *kamendja,* 1 *luth,* 1 *kouïtra* et 1 *tar.*

Dans les fêtes de famille où l'on appelle les *messemdat,* chanteuses indigènes, musiciennes professionnelles, l'orchestre se compose d'une *mahelma,* qui joue du violon ou de la *kouïtra,* et de deux ou trois chanteuses qui jouent l'une du *tar,* les autres de la *derbouka.*

En dehors de cet orchestre à cordes qui figure surtout dans les villes chez les riches Arabes et chez les Israélites, dans les cafés où l'on chante et où l'on

danse, on ne rencontre guère que des instruments à vent et à percussion, avec les combinaisons suivantes, que nous signalons comme typiques :

BISKRA. Danses : 1 *ghaïta*, 2 *bendir*, 1 *guessah*.

BISKRA. Pèlerinages : 1 *ghaïta*, 1 *bendir*.

LAGHOUAT. Café arabe : 1 chanteur, 1 *geçba*, 1 *gueçaᶜa*.

FEZ. Café arabe : 1 *guenibri*-chanteur, 1 *tar*.

BISKRA. Fête nègre : 3 *taria*, 2 *qarqabou*.

KABYLIE. Danses d'éphèbes : 2 *ghaïta*, 2 *teboul*.

ALGER. Fête nègre : 2 *taria*, 2 *qarqabou*.

SUD ORANAIS. Conteurs arabes et chanteurs de *qeraïd* : 1 ou 2 *bendir*.

SUD ORANAIS. Musiciens sur les marchés : 1 *geçba*, 1 *bendir*, 1 batteur de mains.

EL GOLÉA. Danses du balai. Corvée en musique : 1 *gaïta*, 1 *bendir*, 1 *gueçaᶜa*.

MAGHREB OCCIDENTAL. Fêtes religieuses : 2 *geçbà*, 1 *guellal*, 1 *bendir*.

SUD ALGÉRIEN. Grand orchestre de fêtes : 4 *ghaïta*, 2 *bendir*, 1 *tebeul*, 1 *gueçaᶜa*.

ALGER. Pèlerinages : 1 *ghaïta*, 1 *tebeul*, 1 *naqairat*.

TIDIKELT. Danses : 2 *taria*, 1 *qarqabou*.

TOUAT : 3 *derbouka*, 1 *taria*.

GOURARA. Danses : 8 danseurs, chacun avec un *qarqabou*.

ALGER. Fêtes de nègres : 1 *goumbri*, 2 *qarqabou*.

NOUBA DU 1er TIRAILLEURS : 8 *r'aïtas*, 8 *teboul*, 2 *naqairat*.

NOUBA DU 3e TIRAILLEURS : 11 *ghaïtas*, 1 *tebeul kebir*, 2 *teboul ç'rir*, 2 *nagairat*, 2 *taria*.

Le bey de Tunis et le sultan de Fez ont, en outre de leurs orchestres à cordes, des musiques d'instruments en bois et en cuivre pareils à ceux de nos musiques régimentaires. Ces bandes jouent exclusivement de la musique indigène, tous les instruments à l'unisson, et les musiciens exécutent toujours de mémoire les morceaux qui leur ont été appris par un long serinage.

XXI

LA MUSIQUE ARABE ET L'ESTHÉTIQUE MUSULMANE

Nous avons établi que la musique maghrebine se révèle fortement reliée au passé par la persistance de sa forme homophonique, de certains modes pareils aux modes anciens, par les instruments dont elle se sert et par quelques vestiges des théories inscrites dans les ouvrages didactiques des théoriciens d'autrefois.

Ces relations sont d'ordre matériel; elles se fondent sur des faits et des objets, et si elles n'établissent pas une chaîne d'apparence continue et d'une incontestable homogénéité, elles nous paraissent apporter au problème des données assez précises, que vient corroborer la puissance extraordinaire de la tradition si apparente et si vivace, malgré l'œuvre des siècles et des influences extérieures.

Il importait de donner tout son fondement à cette filiation que la race et la religion pouvaient ne pas suffire à établir, afin de relier étroitement les constatations faites dans les deux études qui précèdent en vue du dernier problème que nous avons à examiner, celui de la philosophie et de l'esthétique musulmane dans la musique des peuples d'Islam.

*
* *

Il semble logique et nécessaire de ne pas juger les productions et les caractères de la musique arabe en les comparant à l'art musical de notre époque. Pour la comprendre il faut, comme pour tout art primitif, la replacer dans son milieu et dans son temps, revenir à dix siècles en arrière. Pour la pénétrer il nous faudrait — nous l'avons dit déjà et nous y insistons — pouvoir revivre la pensée arabe, sentir comme les chameliers et les hommes de tente des confins du désert, nous faire une intelligence musicale débarrassée de toute notre instruction artistique et pareille à celle des chanteurs de Bagdad, de Médine et de Séville. Il faudrait aussi que notre conception du plaisir musical, plutôt, que ce plaisir musical lui-même eût ses sources objectives et subjectives, ses causes internes et externes absolument identiques à celles des musiciens arabes.

Cette adéquatité rétrospective de notre esprit et de notre sensibilité n'est pas facile; mais nous pouvons toujours examiner si la musique arabe, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est imprégnée des lois, des aspirations et du génie qui marquent les autres arts musulmans, si elle porte encore en elle les mêmes caractères et les mêmes manifestations de la pensée et de la sensibilité musulmanes.

Nous ne reviendrons plus sur la valeur de la tradition : cette force historique a atteint chez les musulmans le maximum de son intensité, et nous l'avons, au cours des pages précédentes, vue souvent à l'œuvre avec ses inévitables défaillances, mais aussi avec sa triomphale persistance.

Mais nous rappellerons succinctement les caractères des arts musulmans, de l'architecture et de l'art décoratif surtout, puisque leurs monuments sont nombreux et nous donnent encore aujourd'hui la belle leçon de leurs lignes expressives et de leur adorable fantaisie : nous rapprocherons de ces caractères généraux les caractères particuliers de la musique arabe et nous aurons ainsi acheminé le problème vers une solution admissible.

Qu'on examine l'art musulman à ses origines ou aux heures fastueuses de son plein développement, en Orient aussi bien que dans l'Europe méridionale, son essence première, son caractère dominant, unique, systématique, c'est la ligne géométrique, d'abord simple élément graphique, puis diagrammatique quand il adopte la polygonie descriptive et en fait la base de toute son esthétique décorative.

Sous l'apparence touffue de l'arabesque, dans la compénétration des motifs, dans la profusion des détails, la ligne domine et s'impose.

Mais parce qu'il n'a à sa disposition que des éléments simples, l'artiste musulman doit recourir à la redite, à la répétition du motif jusqu'à l'infini, et ces deux particularités donnent à l'art musulman sa physionomie la plus caractéristique, étroitement adaptée à la mentalité de la race.

Même lorsque, partie des solitudes de l'Arabie, elle marchait à la conquête du monde et promenait l'étendard du Prophète, de la Chine aux bords de l'Ebre en passant par l'Afrique du Nord, même quand elle jouit en artiste de sa domination, de sa richesse et de sa puissance, et même quand, vaincue et repoussée, elle décrépit dans l'amollissement sensuel et le relâchement de toutes ses facultés, la race arabe est une race de contemplatifs, de mystiques résignés, intolérants et exaltés pour les choses de la foi, paresseux pour les choses de la vie, et pour qui l'amour est la suprême joie et la grande occupation de l'existence.

Elle ne conçoit pas l'art comme un moyen d'ex-

pression d'idées violentes ou touchantes, comme une faculté de projeter son moi au dehors ou comme une exaltation des sentiments et une peinture des drames de l'âme et des aspects de la vie.

La race arabe a besoin d'un art plus simple; elle veut reposer ses yeux sur des sujets qui ne la fatiguent pas et qui prolongent vaguement et doucement le rythme et les images fuyantes des plaisirs d'ici-bas. Elle réprouve tout effort cérébral, tout travail réfléchi, toute pensée laborieuse ou toute suggestion abstraite pénible à suivre.

Constamment repliée sur elle-même, elle adore tout ce qui est litanie, ruminement; elle en nourrit sa mélancolie et en alimente sa rêverie. Elle sent peser sur elle l'éternel recommencement, l'inéluctabilité des choses et les lois de l'aveugle destin. Aucun doute ne trouble son esprit, et elle se dit toujours « dans les mains de Dieu ».

Cette résignation, si voisine de l'immobilisme, est le fond de la croyance orientale. On la sent se dégager de toute l'ornementation et de l'architecture de la mosquée et de la maison. Tout y est calme et serein, concentré à l'intérieur, dérobé aux indiscrétions; tout y est conçu pour ramasser la pensée sur elle-même et la ramener sans cesse dans une sorte de labyrinthe psychique dont le mystère convient à la paresse de l'esprit, au sommeil de la volonté, au besoin de se composer une sensation sans chercher à l'analyser. L'enroulement de l'arabesque, le rythme des rinceaux, la répétition à l'infini du motif ramènent la pensée à un point identique à celui d'où elle est partie, et toute la philosophie de la fatale évolution des choses, de la chaîne sans fin des êtres, de l'éternel recommencement de la vie est enclose dans ces figures essentielles réunies par une infinité d'assemblages où des retours périodiques ramènent toujours à des places fixes. Et le miracle c'est qu'avec des éléments graphiques si simples et qui sembleraient ne pouvoir créer qu'une uniformité monotone, l'art musulman soit arrivé, même avec la rigidité de ses lignes géométrales, à exprimer les ondoiements les plus fuyants de l'âme arabe : la sensualité, les aspirations vagues et le mysticisme résigné.

En outre, la richesse et la profusion des ornements, fait non moins caractéristique de l'art musulman, conviennent admirablement au goût du peuple arabe pour l'ostentation, la boursouflure et l'emphase si manifestes même dans sa littérature. Après avoir pratiqué des formes pures, l'art musulman, qu'avaient affiné les leçons des civilisations grecque, égyptienne et perse, s'est laissé aller sans réaction, aux heures de décadence, aux emprunts de mauvais goût. Au fur et à mesure qu'il s'éloignait, dans le temps, des sources premières de son inspiration, il a perdu sa fierté et amolli sa sensibilité.

De sorte que les étapes parcourues par les arts musulmans, leur évolution et leurs caractères permanents mettent en évidence quelques particularités typiques susceptibles de conditionner assez clairement notre parallèle avec la musique arabe.

C'est d'abord le parti pris linéaire de l'architecture et de l'art décoratif même le plus somptuaire.

C'est ensuite l'arabesque en tant que répétition rythmique d'un motif enveloppé d'ornements accessoires.

C'est enfin la prédominance de ces ornements qui d'accessoires deviennent presque constitutionnels et rendent le schéma géométral difficile à reconnaître.

On a déjà pu voir par les chapitres précédents combien la musique arabe trouve dans ces éléments ses caractères les plus évidents.

Elle est linéaire, à une seule dimension, réprouvant formellement la concomitance de deux sons différents et ne se concevant pas en dehors de cette forme homophonique.

Elle est faite d'arabesques successives, divisées par le rythme des instruments de percussion en autant de compartiments égaux dans lesquels s'insère la mélodie. Hanslick dit dans son ouvrage sur le *Beau en musique* : « Le contenu de la musique n'est autre que des formes sonores en mouvement. Il y a un art ornemental qui peut nous permettre de comprendre comment il est possible à la musique de créer des formes qui, tout en étant belles, ne contiennent aucun sentiment précis : cet art, c'est celui de l'*arabesque.* »

Cette analogie s'applique étroitement à la musique arabe si on réfléchit au sens et à la philosophie de l'arabesque musulmane.

L'arabesque est, en effet, une forme d'essence intellectuelle où une idée abstraite s'objective dans le nombre et prend une forme géométrique. Sous la subtilité d'une exécution qui raffine dans les détails et complique dans l'aspect, elle présente le problème de la recherche de l'unité qui s'engendre elle-même, se développe dans un enroulement sans fin et n'a d'autre limite que la limite même de l'espace à décorer.

Ce retour incessant à l'unité est la pensée chère aux monothéistes, la liaison de l'art avec la mystique qui ramène tout à l'unité divine. Cette répétition, ce retour de chaque cycle à son point de départ, cette passion pour le recommencement procure aux fils d'Islam un état voisin de l'extase, où le croyant se sent enveloppé de la souveraine puissance d'Allah, seul Dieu dont Mahomet est le prophète.

Et l'analogie prend plus de corps encore si nous nous rappelons que, pareil au décorateur de l'Alhambra ou des mosquées de Tlemcen et du Caire, le musicien arabe a dessiné, autour de l'ossature mélodique de l'arabesque, une profusion d'ornements qui laissent toujours voir la trame première.

Dans la musique, c'est l'arabesque qui domine. Les musulmans ne lui demandent pas davantage que de déterminer une atmosphère de rêve, de leur apporter les sources d'une sorte de méditation extatique sans but défini, sans pensées bien délimitées. Pour eux le plaisir esthétique est plus dans l'imagination que dans l'émotion; il est à fleur d'épiderme, reposant, divertissant, mais sans demander beaucoup de frais d'attention. Ce qu'ils cherchent dans la musique, c'est d'envelopper leur vie récente d'un nuage, et quand même de se sentir vivre et contents de vivre.

C'est pourquoi les auditeurs ne sont pas un geste; ils sont comme détachés de la foule, isolés, recueillis comme pour la prière. On les dirait magnétisés, possédés par l'exécutant ou le chanteur. Leurs regards sont fixes, leurs pensées impénétrables; le rythme des instruments, régulier, imperturbable, les tient prisonniers d'une sorte d'hypnose. La musique ne leur donne pas le désir de l'action, elle n'est pas agogique : elle les enferme dans le songe où tout s'oublie, où leur âme sensuelle se replie sur elle-même et jouit de ce repliement qui la distrait un moment des soucis de la vie.

La musique arabe est faite de redites, comme les autres arts musulmans.

C'est pourquoi on rencontre, en tout coin du pays

arabe, un berger répétant des heures entières, sur sa flûte de roseau, trois ou quatre notes, comme le bout de phrase rituelle d'une litanie. C'est pourquoi le joueur de *r'aita* fera danser pendant toute une soirée trois ou quatre danseuses avec une mélodie de huit mesures indéfiniment répétées, pourquoi la musique populaire comme la musique classique sont restées homophoniques et restent étrangères à tout ce qui constitue l'esthétique de la musique occidentale.

Tout en se compliquant dans ses formes mélodiques, tout en surchargeant les lignes essentielles d'ornements et de détails, la musique arabe est restée linéaire, une musique plus complexe obligeant l'auditeur à analyser ses sensations et à soutenir un effort assez grand pour la comprendre et en jouir. Le musicien arabe pense mélodiquement et rythmiquement, et cela suffit à son sentiment esthétique, comme cela suffit à son auditoire.

Il faut donc constater que la musique arabe est un art *plus systaltique que diastaltique*, confiné à l'expression de sentiments tendres et affectueux, à une certaine mélancolie qui « resserre le cœur » comme l'entendaient les Grecs, au lieu de l'épanouir et de le mener à l'exaltation. Elle est plus aux pensées mystiques et amoureuses, aux plaintes et aux regrets qu'aux sujets tragiques et héroïques. Elle se meut dans l'intervalle de quelques sons comme tous les chants des primitifs et des enfants, parce que la passion n'intervient pas pour demander un effort incompatible d'ailleurs avec l'état de contemplation.

Elle n'est pas métrique, mais *rythmique*, et elle va parfois jusqu'à la disparition de la mélodie, le rythme jouant toujours un rôle prépondérant et étant le seul élément qui assure l'ordre et le canevas de ce qui se déroule.

Elle est *subjective*, puisqu'elle ne se superpose pas étroitement aux paroles.

Elle est presque partout *anonyme*, donc éminemment sociale et collective.

Ces caractères si personnels ne sont pas partout apparents et intacts. Le musicien arabe, conformément aux faiblesses de toute sa race en décadence, a laissé atténuer la pureté rude et forte des chants des pasteurs bédouins, des vieilles *qaçaid* des tribus arabes. Toutes les mollesses de l'art byzantin, les inflexions de la voix, le chromatisme poussé à l'excès, il les a adoptées et les a fait siennes. A ces contacts il a perdu la suavité de cœur infiniment touchante, la simplicité demi-rustique, demi-antique, la sérénité grave et lumineuse qui apparentait ses premiers balbutiements musicaux aux chants de la Grèce et qui aurait dû protéger son art typique et personnel contre les déformations et les influences venues du dehors.

Néanmoins voici comment nous proposons de caractériser la musique arabe.

Art composite : issu d'un fonds indigène encore apparent dans les contrées peu pénétrées par la civilisation occidentale; mis dans le moule de la musique grecque; transformé ensuite par des influences persanes, byzantines, turques, comme d'ailleurs tous les arts arabes incapables de réagir aux voisinages et aux pénétrations.

Art de mystiques : par la prédominance de l'arabesque et du motif répété comme une litanie qui se déroule sans conclusion devant l'infini du divin.

Art de contemplatifs : par l'absence de contours accusés, par l'unité du mouvement linéaire imposant à l'esprit et à la sensibilité une attitude de repliement.

Art de fatalistes : par son parti pris séculaire d'immobilisme, par sa répugnance à analyser et à sortir de sa résignation devant l'inéluctable, par sa volonté formelle de se refuser à toute évolution.

Elle est arabe et musulmane.

Par elle, depuis des siècles, une race qui fut grande et prospère s'est exprimée et a bercé son rêve aux heures de splendeur comme aux heures de décadence. Et si cette musique a suffi à tant de générations, si aujourd'hui encore elle défend sa personnalité, comme la pensée arabe ne veut pas sortir de sa prison coranique, c'est qu'elle est l'image exacte, pittoresque et nuancée à l'infini de l'âme même de l'Islam.

Jules ROUANET.

Alger.

INDEX DES MOTS ARABES

(Maghreb).

Nota. — Les chiffres se réfèrent à ceux qui ont été insérés dans le texte à la suite de la transciption phonétique des mots arabes.

1	حَجْرَة مَكْتُوبَة	hadjra mektouba	1
2	كلام الجِدّ	klam el djed	2
3	كلام الهزل	klam el hazel	3
4	مُؤَذِّن	mou'adzdzin, mouzzin	4
5	الأَذَان	el adzâne	5
6	نَاقُوس	nâqoûs	6
7	وَبِيل	wabîl	7
8	بُوق	boûq	8
9	قَرن	qarn	9
10	نَفِير	nafîr	10
11	الصَّوَامِع الصَّوْمَعَة	eç-çaouma'a, *pl.* : eç-çaouâmi'	11
	مَنَاوِر مَنَارَة	manâra *pl.* manâouir	
12	قِيَاس	qiyas	12
13	حَزَّابين	hezzâbin	13
14	أَحْزَاب *pl.* حِزْب	hizb *pl.* ahzâb	14
15	خَتْمَة	khetma	15
16	دعات	dou'at	16
17	العيد الكبير	el-'id el-kebîr	17
18	قصّايدين	qeççâïdine	18
19	قَصِيدَة	qaçida	19
20	نفّار	neffar	20
21	نَفِير	nefir	21
22	العشاء	al 'achaa	22
23	صحّار	sahhar	23
24	دقّاق	deqqâq	24
25	طبّال السّحر	teubbel es seheur	25
26	العيد الصّغير	el-'id eç-çer'îr	26
27	المولود	el-mouloud	27
28	جنّ	djian	28
29	النّدّابة	en-neddabat	29
30	زيارة	ziara	30
31	رِكَاب *pl.* ركب	rakb; *pl.* rekab	31
32	رَانَا جيناك	rana djinak	32
33	ابقَوْا على خير	ebqaou 'ala kheir	33
34	مدّاح *pl.* مدادحة	meddâh; *pl.* medadha	34
35	شُعَرَاء *pl.* شَاعِر	châ'ir *pl.* chou'arâ	35
36	ركاب	rekab	36
37	ركّب	rekkeb	37
38	الهدّة	el-heudda	38
39	الفراش	el-ferache	39
40	يهدّ	iheudd	40
41	حبيبنة	habibna	41
42	ضيفة	dîfa	42
43	قوّال	goual	43
44	زفّان	zeffen	44
45	معلّم الصّنعة أو مولى الصّنعة	maâlem eç-çenaâ ou moula eç-çenaâ	45
46	رحبة	rahba	46
47	نزاهة	nezaha	47
48	جدب	djedb	48
49	مقدّم	moqaddam	49
50	حِزب	hizb	50
51	اخوان	khouan	51
51 (page 2832)	تشطح بلا محارم	techtah' bela me-h'arem	

52	مسامع *pl.* مسمعة	messemaâ, *pl.* massâme'	52
53	عادة	'âda	53
54	الآجية	aldjia	54
55	الحجّام	el-h'adjâm	55
56	بُقَالَة	boûqâla	56
57	برّاح	berrah'	57
58	يكثر خيرك	iktsar khirek !	58
59	تاوسة	taoussa	59
60	موشات	mouachet	60
	تونس تَبْدَأُ	Tounés tebdaa	61
	وَهْرَان تَصْنَع	Ouahran tesna'a	
61	الجزآئر تَطْبَع	El Djezaïr tetba'a	
62	نوبة غَرناطة	noubet ghernata	62
63	نوبة النقلابات	noubet en-neqlabat	63
64	مستخبَرة	mestekhbarat	64
65	عربي	'arbi	65
66	حوزي	haouzi	66
67	قصائد	qeçâïd	67
68	مديح	medih	68
69	قدرية صنعة	qadriat çena'â	69
70	قدرية زنداني	qadriat zendani	70
71	زنداني	zendani	71
72	صنعة	çena'â	72
73	دايرة	daïra	73
74	مستخبر الصّنعة	mestekhber eç-çenaâ	74
75	توشية	touchia	75
76	مصدر *pl.* مصدرات	meçder *pl.* meç-darat	76
77	كرسي	kersi	77
78	بطايحي	betâïhi	78
79	مطايحي	metâïhi	79
80	درج	derdj	80

81	توسيات الانصرافات	touchiat el-ançe-rafat	81
82	مخلص	mekhlaç	82
83	محنبة	medjenba	83
84	رمل	remel	84
85	غريب	ghrib	85
86	مزموم	mezmoum	86
87	حسين	hassine	87
88	رصد	reçd	88
89	جاركه *pl.* جهركة	djorca *ou* djaharka	89
90	يالالان لن لالان	ya lalan len lalan	90
91	بيت	bit	91
92	غصن	gheçen	92
93	مطلع	metla'a	93
94	النصرافات	en-neçrafat	94
95	نوبة الذيل	nouba edz-dzeïl	95
96	نوبة مجنبة	nouba medjenba *ou* medjeneba	96
97	نوبة حسين	nouba hassin *ou* hosseïn	97
98	نوبة رمل	nouba remel	98
99	نوبة رملماية	nouba remel maïa	99
100	نوبة رمل	nouba remel achya	100
101	نوبة غريب	nouba ghrib	101
102	نوبة صيكة	nouba çika	102
103	نوبة رصد	nouba reçd	103
104	نوبة رصد الذيل	nouba reçd edz-dzeïl	104
105	نوبة مزموم	nouba mezmoum	105
106	نوبة ماية	nouba maïa	106
107	نوبة عراق	nouba 'irâq	107
108	نوبة هاوي	nouba rhaouï	108

109 نوبة جاركة nouba djorka *ou* dja-harka 109

110 نوبة غريبة حسين nouba ghribt hassine 110

111 نوبة ماية nouba maïa faregh 111

112 نوبة زيدان nouba zidane 112

113 نوبة اسبيهان الكبير nouba esbihan el-kebir 113

114 نوبة اسبيهان الصّغير nouba esbihan eç-çeghir 114

115 نوبة العشاق nouba el-'achaq 115

116 نوبة حسين nouba hassine achi-rane 116

117 نوبة حسين nouba hassine asel 117

118 نوبة حسين nouba hassine seba 118

119 نوبة عشوي nouba achoui 119

120 عَجمي 'adjami 120

121 نقلابات neqlabat 121

122 رجوع redjou' 122

123 ميزان mizane 123

124 شنبار أو شنبر tchenbar *ou* tchen-ber 124

125 صياح çiah 125

126 حوزي haouzi 126

127 غناء نسواني ghena nessouani 127

128 با شراف baschraf 128

129 بروال beroual 129

130 ختام khetam 130

131 الشغل ech-chreul 131

132 طبع teba 132

133 اِستِفتاح istiftah 133

134 فرغ fargh 134

135 هُروب houroub 135

136 مصرية mesriya 136

137 قريحة qriha 137

138 آلة ala 138

139 مشرقي mcherqi 139

140 مقصور الجناح meqçour el-djenah 140

141 مزلوق mezlouq 141

142 استحلال stihlal 142

143 عراق عجم 'araq 'adjem 143

144 حجاز أو زيدان hedjaz *ou* zidane 144

145 صبعان أوصبعين çeb'an ou çeb'in 145

146 العشّاق el-'euchchaq 146

147 مـايـة التحتـاني مـاية الفوقـاني كيف كيف maïa et-tahtani, maïa el fouqani kif kif 147

148 يا لالا ya lala ! 148

149 يا امّي ya emmi ! 149

150 يا مولى ya moula ! 150

151 يا لالان ya lalan 151

152 يا روح روحي ya rouh rouhi ! 152

153 يا ليل يا ليل ya lil, ya lil ! 153

154 تاراتيلاي تالاي taratilaï, talaï 154

155 داري بي داري dari bi dari 155

Nedjma ma douak nedjma 156

156 نجمة ما ضوأك نجمة

Ou nedjoum el-lil ma douaou chi

ونجوم آللّيل ما ضوأوا شي

'Atchane bar'i cheriba

عطشان باغي شريبة

Men riguek ou illa bla chi

من ريقك وإلّا بلا شي

157	السّبع والمراة والرّجل	es-seba' ou el-mera ou er-radjel	157
158-159	دراهم	draham	158-159
160	(من اين) منين	menine	160
161	دبّر	debber	161
162	بو عجيلة	bou 'djila	162
163	ميزان قايد	mizane qaïd	163
164	ميزان باشراف	mizane bachraf	164
165	قلبي كان يخفق	qelbi kan ikhfeq	165
166	نزلت عليّ البرودة	nezlet 'alia el-brouda	166
167	تزغّب لحمي	tezegheb lahmi	167
168	طبقة	tabaqa	168
169	طبقة النازلة	tabaqa en-nezela	169
170	طبقة الواسطة	tabaqa el-ouasta	170
171	طبقة العالية	tabaqa el-'alia	171
172	نصف مقامة	nousf makama	172
173	نصف ربع مقامة	nous rebaâ makama	173
174	دار	dar	174
175	موال في الذيل	moual fed-dil	175
176	موال في الحسين	moual fel-hassine	176
177	موال في الماية	moual fel-maïa	177
178	موال في الرمل	moual fer-remel	178
179	سيكة في الذيل	çika fed-dil	179
180	سيكة في الحسين	çika fel-hassine	180
181	سيكة في الماية	çika fel-maïa	181
182	سيكة في الرمل	çika fer-remel	182
183	غايطة *pl.* غوايط	ghaïta *ou* r'aïta	183
184	قصبة	qeçba	184
185	لولى	loula	185
186	صياح	sayah	186
187	صدف	cedef	187

188	برينسة	brinessa	188
189	ملواة	melouet	189
190	دارة	dara	190
191	صديفة	çdifa	191
192	الخُرارة	el-khorara	192
193	فاصلة	facela	193
194	القصبة متاع المداح	el-qeçba meta' el-meddah	194
195	القصبة متاع الغناي	el-qeçba meta' el-r'enaï	195
196	القبلي	el guebli	196
197	القبلية	el-gueblia	197
198	السداسي	es-soudassi	198
199	الجواق	el-djouaq	199
200	الفحل	el-fahl	200
201	الرجاع	er-redja'	201
202	المنوقص	el-menouqaç	202
203	مذكرة الوطن	medsekeret el-outhen	203
204	جالبة الحبّ	djalebet el-habb	204
205	الرباب	er-rebeb	205
206	القوس *pl.* الاقواس	el-qouss	206
207	السّبيب	es-sebib	207
208	الشّعور	ech-che'our	208
209	الكرسي	el-kersi	209
210	الحمار	el-hamar	210
211	السوالف	es-soualef	211
212	الصّدر	eç-cedr	212
213	النّوارات	en-nouarat	213
214	الجلدة	el-djelda	214
215	القبضة	el-qabd'a	215

210	الجواب	el-djouab	216
217	كمنجة	kamendja	217
218	كمانجة	kamaldja	218
219	كمنجه	kemandjeh	219
220	الكمال جاء	el kemal dja	220
221	القرمودة	el-qarmouda	221
222	العتبة	el-'atba	222
223	اليد	el-yed	223
224	الوترات et الاوتار	el outar *pl.* el	224
	الوتر	outsarat	
225	الصاري	eç-çari	225
226	العصافر *pl.* العصفور	el'-açfour	226
227	المفاتل *pl.* المقتل	el-meftel	227
228	كويترة	kouitra	228
229	المسطرة	el mestra	229
230	الشلاغم *pl.* الشلغومة	ech-chelghouma	230
		pl. ech-chlaghem	
231	المخزنة	el mekhezna	231
232	الضلعات	ed-dal'aat	232
233	الفرشة	el-fercha	233
234	البرانس *pl.* البرنوس	el-bernous *pl.* el-	234
		beranes	
234 bis	ريشة النسر	richet en-nesser	234 bis
235	القرينة	el-qrineda	235
236	القريعة	el-qrî'a	236
237	العود	el-'oud	237
238	قانون	qanoun	238
239	سنطير أو سنطور	sentir *ou* sentour	239

240	القنيبري	el-guenibri	240
241	القنبري	el-guenebri	241
242	بندير	bendir	242
243	بندَيْر	bendaïr	243
244	لاينتقب الطار إلا	la inteqeb et-tar illa	244
	في عرس اليتيمة	fi 'ars el-itima	
245	شكشاك	chekchak	245
246	طبيلة	tebila	246
247	قلّال	guellal	247
248	زوادة	zouada	248
249	نقيرات	noqaïrat	249
250	نقرات	neqrat	250
251	قصعة	gueça'a	251
252	امطارق	mtareg	252
253	كُركتو	kourketou	253
254	طبل *pl.* طبول	tebeul *pl.* teboul	254
255	الشنقال	ech-chenqal	255
256	الشبيل	ech-chebil	256
257	الطارية	et-taria	257
258	قنقو	guenguou	258
259	دندون	dendoun	259
260	الطار	et-tar	260
261	شناشل	tchnatchel	261
262	دربوكة	derbouka	262
263	دفّ	deff	263
264	قراقب	qeraqeb	264
265	قرقابو	qerqabou	265
266	زنوج	znoudj	266